FILM

Dahlia Lavi, młoda aktorka izraelska, debiutuje w amerykańskim filmie „Dwa tygodnie w innym mieście" reż. Vincente Minnellego

● NR 15 (697) ● ROK XVII ● 15 KWIETNIA 1962 R. ● CENA 2,50 Zł ●

W Cannes:

● „DOM BEZ OKIEN" ● „OCZEKIWANIE"

Na tegorocznym Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes (7–23 maja) kinematografia polska przedstawi film fabularny „Dom bez okien" reż. Stanisława Jędryki (scenariusz Aleksandra Ścibor-Rylskiego) oraz krótkometrażówkę „Oczekiwanie" reż. Witolda Giersza i Ludwika Perskiego.

Poza konkursem pokażemy „Zaduszki" Tadeusza Konwickiego.

Kryształowa Gwiazda dla Lucyny Winnickiej

Francuska Akademia Filmowa przyznała ostatnio Kryształowe Gwiazdy – doroczne nagrody przeznaczone dla francuskich i zagranicznych reżyserów oraz aktorów filmowych. Za najlepszą aktorkę zagraniczną uznana została Lucyna Winnicka.

Spośród twórców francuskich – nagrodzono reż. François Truffauta za film „Jules et Jim" oraz aktorów Jeanne Moreau i Alain Delona. Za najwybitniejszego twórcę zagranicznego Akademia Francuska uznała Luisa Bunuela („Viridiana"), a wśród aktorów – Lucynę Winnicką („Matka Joanna od Aniołów") i Alberta Finneya („Z soboty na niedzielę").

Na zdjęciu: Lucyna Winnicka i reż. Ludwik Perski spotkali się niedawno – w klubie „Żak" – ze studentami Wybrzeża. Za tydzień zamieścimy rozmowę z aktorką.

Premiera polskiego filmu na otwarcie sieci kin studyjnych w Tokio

20 kwietnia otwarta zostanie w Tokio sieć kin studyjnych; będą one wyświetlać wyłącznie najwybitniejsze filmy produkcji światowej.

W ramach inauguracyjnej premiery będzie pokazany polski film „Matka Joanna od Aniołów" Jerzego Kawalerowicza oraz, jako dodatek, krótkometrażówka „Mały western" Witolda Giersza. Filmy te wejdą jednocześnie na ekrany trzech kin studyjnych.

Z okazji premiery, organizatorzy wydali specjalny program zawierający obszerną charakterystykę filmu Kawalerowicza oraz dane o jego twórcach i wykonawcach. Wyżej reprodukujemy okładkę japońskiego programu.

Goście z Danii

Tygodniowy pobyt filmowców duńskich zakończył się konferencją prasową w SPATiF-ie i projekcją najnowszych filmów zrealizowanych przez członków delegacji.

Kinematografia duńska – słynna w okresie filmu niemego – przeżywa po drugiej wojnie światowej okres stopniowego rozwoju. Ten 4,5-milionowy kraj produkuje obecnie rocznie około 25 filmów fabularnych i 200 krótkometrażowych, więc tyle samo co Polska.

Goście duńscy zwiedzili polskie wytwórnie filmowe, łódzką szkołę filmową, wzięli udział w dyskusji zorganizowanej przez Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych, obejrzeli także kilka polskich filmów.

Na zdjęciu – członkowie delegacji. W nawiasach – obok nazwisk – podajemy tytuły filmów pokazywanych w Polsce. Od lewej: reż. Jorgen Roos („Miasto zwane Kopenhagą", „Stare malarstwo duńskie"), reż. Theodor Christensen („Jej imieniem jest kobieta", „Koniec gry"), reż. Annelise Hovmand („Nie ma czasu na czułość"), reż. Svend Aage Lorentz („Nieba ponad nami"), państwo Bent Barfod, reżyserzy filmów animowanych („Błysk i fale", „Pomóż nam", „Od wodospadu do wodospadu") i reż. Johann Jacobsen („Obcy puka").

RADOŚCI I KŁOPOTY WFO

Pomieszczenia łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych — do niedawna zlepek przypadkowych budynków — zmieniają się w coraz bardziej funkcjonalną całość. O przemianach, widocznych nawet dla rzadkiego gościa, informuje nas dokładniej dyrektor Eugeniusz Pasiecznik.

— Do lipca bieżącego roku zakończona zostanie częściowa rozbudowa i porządkowanie terenu wytwórni: poza gotową już halą zdjęciową, otrzymaliśmy budynek administracyjny. Praca jest już teraz znacznie łatwiejsza. W najbliższych latach wytwórnia otrzyma zaplecze dla pracowni biologicznej. Przewidziana jest także rozbudowa laboratorium (urządzenia do obróbki taśmy kolorowej) oraz rozbudowa oddziału dźwięku (jeszcze jedna sala synchronizacyjna).

— Te zmiany powodują zapewne wzrost ilości produkowanych filmów?

— Oczywiście. W roku 1962, na przykład — planujemy realizację 110 filmów (65 popularnooświatowych oraz 45 szkolnych i instruktażowych). Do 1965 roku zamierzamy osiągnąć liczbę 125 filmów rocznie. Sądzę, że liczby tej nie będziemy już przekraczać.

Rozbudowa, poprawa warunków pracy — to niewątpliwe osiągnięcia. Mamy jednak i kłopoty. Pierwszy — brak młodych realizatorów. Przed paru laty do wytwórni naszej kierowano — na zasadzie przydziału pracy — zbyt wielu absolwentów szkoły łódzkiej — teraz nie mamy prawie wcale młodych realizatorów.

Przy rosnącej wciąż produkcji — jest to niepokojące. Nasi reżyserzy są przepracowani; wpływa to ujemnie na poziom filmów.

Spotkania i rozmówki

Niepokoi nas także wciąż niedość dobrze znany odbiorca naszych filmów. Dlatego też zwołana ostatnio narada poświęcona była głównie zagadnieniu znalezienia właściwych proporcji pomiędzy popularyzacją wiedzy a atrakcyjnością filmów oświatowych. Postulujemy stworzenie Ośrodka Badań Opinii Publicznej, który mógłby dostarczyć nam interesujących materiałów w tej mierze.

— W czerwcu odbędzie się II Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Czy wytwórnia przygotowała już zestaw filmów na tę imprezę?

— Do Krakowa chcemy wysłać około piętnastu filmów. Niektóre z nich są już gotowe, inne — na ukończeniu. Do festiwalu krakowskiego przygotowujemy się możliwie najstaranniej. Myślimy już także o XVI Międzynarodowym Kongresie Filmów Naukowych, który odbędzie się we wrześniu w Warszawie. Kongres ten połączony jest z festiwalem filmów — każdy kraj przygotowuje godzinną projekcję. Nie jest obojętne, jakie filmy pokażemy na kongresie; zawsze przecież na poprzednich imprezach tego typu prace naszych realizatorów zdobywały uznanie i nagrody.

Rozmawiała: E. S. W.

»ŚNIEGI PŁYNĄ«

według scenariusza Romana Bratnego skierowano już do realizacji w zespole ILUZJON (reż. Jerzy Passendorfer, operator – Antoni Nurzyński, kierownik produkcji – Stefan Adamek, WFF Wrocław).

Film będzie realizowany na taśmie czarno-białej, systemem Cinemascope.

„WZGÓRZE 35"

– reż. Józefa Wyszomirskiego realizowane jest obecnie w plenerze – w miejscowości Czerwionka koło Rybnika, a zdjęcia podziemne – w kopalni Chwałowice.

»Pół godziny przyjaźni«

Scenariusz filmu pod tym tytułem został zaakceptowany do realizacji w zespole KADR. Autorami są: Jerzy Lutowski i Albin Siekierski. Akcja filmu rozgrywa się współcześnie wśród polskich komandosów.

„Pół godziny przyjaźni" ma reżyserować Paweł Komorowski.

„Klub kawalerów" już w realizacji

Przed rozpoczęciem zdjęć do „Klubu kawalerów" reż. Jerzego Zarzyckiego — choreograf filmu, Witold Gruca, przeprowadził z aktorami kilka prób scen tanecznych. Oto (obok) „klub kawalerów" in corpore: od lewej aktorzy — Andrzej May, Wacław Kowalski, Kazimierz Brusikiewicz, Jan Kobuszewski i Tadeusz Surówa. Jedną z ról kobiecych w „Klubie kawalerów" odtwarza Pola Raksa, obok niej: Andrzej May i Witold Gruca (zdjęcie z lewej).

O nowym filmie reż. Jerzego Zarzyckiego napiszemy w jednym z najbliższych numerów.

Nowe filmy rysunkowe studia w Bielsku-Białej

Informacja własna

Plan produkcji Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej na rok 1962 zamyka się cyfrą trzynastu jednoaktowych filmów. Większość z nich, bo aż osiem, będzie filmami kolorowymi, wykonanymi metodą klasyczną. Pozostałe pięć – wykonane zostanie techniką kombinowaną.

Ostatnio zakończono pracę nad trzema filmami. Pierwszy z nich – to „Dwaj rywale" reżyserii Zbigniewa Czerneleckiego (scenariusz – Grzegorz Błuszyński i Zbigniew Czernelecki, scenografia – Lechosław Marszałek i Zbigniew Czernelecki, muzyka – Waldemar Kazanecki); bohaterami są budzik i kogut, współzawodniczący ze sobą w budzeniu gospodarza.

Drugi z ukończonych filmów nosi tytuł „Przyjaźń ponad skarby" – według scenariusza i w reżyserii Lechosława Marszałka (scenografia – Alfred Ledwig i Zbigniew Czernelecki, muzyka – Waldemar Kazanecki). Film ten należy do cyklu „Przygody imć Tchórzaczka". Jedna z poprzednich pozycji tej serii – „Piracki skarb" otrzymał w 1960 roku nagrodę Brązowego Lwa na festiwalu filmowym w Wenecji.

Ostatni ze zrealizowanych filmów – to „Balonik dla siostrzyczki". Scenariusz napisał Andrzej Lach, muzykę skomponował, podobnie jak w poprzednich filmach, Waldemar Kazanecki. Reżyserem i scenografem natomiast jest Alfred Ledwig – długoletni scenograf Studia, który zadebiutował obecnie jako reżyser. Film przeznaczony jest dla dzieci w wieku od 4–12 lat. Wykonany został techniką kombinowaną.

Warto przypomnieć, że filmy rysunkowe bielskiego Studia wyświetlane są nie tylko w kinach. Interesuje się nimi również telewizja. Dla niej przygotowuje Studio cykl filmów o perypetiach Kubusia Detektywa. Po raz pierwszy ujrzymy go w parodii kryminalnej „Przygody Kubusia Detektywa", a następnie w grotesce „Baby".

J. S.

KUPILIŚMY

„WIELKIE ŻYCIE" (tytuł tymczasowy). Komedio-dramat produkcji francusko-niemieckiej zrealizowany przez znanego reżysera Juliena Duviviera. Skromna i sentymentalna urzędniczka pragnie w tzw. wyższych sferach znaleźć miłość i szczęście, przeżywa jednak kolejne rozczarowania. Obok Giulietty Masiny grają: Hannes Messemer i Gert Fröbe.

●

Martine Carol, Annie Girardot, Marie-Jose Nat, Robert Lamoreux, Dany Robin, Jean-Paul Belmondo, Sophie Desmartes, Darry Cowl, Jacques Duby, Pierre Mondy, Paul Meurisse i François Perrier – to aktorzy, którzy występują w nowelowym filmie francuskim zatytułowanym „FRANCUZKA I MIŁOŚĆ". Komedię pod tym tytułem zrealizowali reżyserzy: Henri Decoin, Jean Delannoy, Michel Boisrond, René Clair, Henri Verneuil, Christian-Jaque i Jean-Paul Le Chanois.

●

„DOBRZY LUDZIE" (tytuł tymczasowy). Dramat obyczajowy produkcji radzieckiej, ukazujący losy rodziny rozbitej przez wojnę. Reżyseria: Szota Managadze. Grają: Nanuli Pirwieli, Tiengiz Arczwadze.

ZAPISKI KRYTYCZNE

Thriller Chmielewskiego

Na ekrany wszedł nowy film Tadeusza Chmielewskiego. Film kryminalny. Jest to niespodzianka w twórczości autora „pierwszej polskiej komedii filmowej". Zresztą przyjemna. Ale chodzi mi w tej chwili o co innego: właśnie o ciągłe niespodzianki oraz zapowiedzi bez dalszego ciągu, o zaczynanie za każdym razem od nowa w naszej kinematografii. Po premierze filmu „Ewa chce spać" pisałem, że narodziła się polska komedia filmowa. Jak wiemy, nie narodziła się. Teraz znów „Dwaj panowie N", reklamowany jako pierwszy polski „thriller", film z dreszczykiem.

Nie może szanująca się kinematografia wiecznie się rodzić. Przeciwnie, szanująca się kinematografia winna mieć swój profil: swoje gatunki i swoje specjalności.

W naszej sztuce nigdy nie istniał kult dobrej roboty, roboty rzemieślniczej i fachowej. Do dziś właściwie książka porządnie napisana zyskuje miano zręcznej, co w ustach krytyki brzmi pejoratywnie. Zwłaszcza, że dziś porządnie pisać nie należy. Lecz porządnie pisać nie należy dopiero wtedy, kiedy potrafi się porządnie pisać.

Posłużę się przykładem. Zwiedzałem nie tak dawno wystawę „malarstwa niedzielnego" w Paryżu. Amatorzy pędzla zaprezentowali tam nie tylko sztukę figuratywną, lecz również płótna abstrakcyjne. Tymczasem, podczas kiedy ich prace tradycyjne wzbudzały sympatię, właśnie dlatego, że były zrobione z ogromną, ba — nadmierną, bo dosłowną precyzją, co nie jest pozbawione wdzięku — prace „abstrakcjonistów" nie miały nic, ich autorzy nie umieli malować. To było bardzo pouczające i stanowi argument dla tych, którzy bronią sztuki abstrakcyjnej jako sztuki wymagającej kwalifikacji najwyższych.

Truizmem już jest powtarzać, że gdyby nie istniała amerykańska „komedia uderzeń", gatunek podły, więc wymagający idealnego niemal opanowania roboty, nie powstałaby komedia Chaplina. Właśnie dlatego, że, zanim pojawił się Chaplin, na polu tym pracowała armia rzemieślników i że sam Chaplin przez wiele lat do nich należał. Bo jeżeli twórczość nie może być na razie sztuką, to musi być tym lepszym rzemiosłem, właśnie — powtarzam — dlatego komedia filmowa z czasem przyćmiła wszystko, co w kinie zrobiono. Podobnie przedstawia się sprawa westernu, który zresztą dopiero zaczyna przeżywać swój awans i należy się spodziewać, że jeszcze nie powiedział ostatniego słowa. Tak samo wreszcie ma się rzecz z filmem kryminalnym, którego rozwój (swego czasu — obok komedii i westernu — pierwsza szkoła narracji filmowej) doprowadził do Hitchcocka.

Lecz podczas gdy dwa pierwsze gatunki pokazały już wiele ze swoich możliwości, film kryminalny jest jeszcze terenem dziewiczym. A dzieło Hitchcocka wskazuje, ile tu jeszcze można zrobić. Podczas kiedy komedia wymaga daleko idącej, nawet pod względem wizualnym, deformacji rzeczywistości, a western — przebierańców i w końcu warunków dość niezwykłych, film kryminalny może i nawet musi posługiwać się obrazem świata niezdeformowanego i tkwić w powszedniości. A jednocześnie musi być układanką — syntetyczną, geometryczną i zimną. Film kryminalny to kubizm. I jeżeli dzisiejsza sztuka, a z nią film, dąży do pokazania sił oraz napięć życia z matematyczną i fizyczną ścisłością, film kryminalny nie jest tu bez znaczenia. Zwłaszcza że w obecnej swojej fazie, jak dawniej tak i nadal, w epoce, w której „sztuka nie chce być sztuką" — nie jest właśnie sztuką. To kino zupełne, „dziecko inteligencji ludzkiej i maszyny", to może sama istota kina, która w tym gatunku przetrwała tyle lat.

Wracam do Chmielewskiego. Wziąwszy pod uwagę, że w naszej kinematografii brak jakichkolwiek doświadczeń w dziedzinie filmu kryminalnego, „Dwaj panowie N" to rzecz udana. Jest tu wprawdzie sporo konwencjonalizmu, za wiele naciągania nawet jak na ten gatunek i za wiele umyślności — ale, rzecz niespotykana w polskim filmie, widzę tu cechy precyzji właśnie. Wątki porządnie zamykają się, intryga trzyma w napięciu aż do chytrego zakończenia: wykrycie zbrodniarza, i zaraz potem gonitwa, i nie wiadomo, czy go chwycą. Jest tu także koloryt lokalny, czego brak na ogół polskim powieściom kryminalnym i Kobrze, a co było w „Złym" Tyrmanda, nie docenionym przez krytykę i nie wykorzystanym przez film.

Chciałbym napisać: narodziny polskiego filmu kryminalnego. Ale wiem, że tak nie jest.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Zaczął się więc Telewizyjny Teatr Popularny. Nim się zaczął, już się do połowy zmniejszył (mówiono nie tak dawno o dwu spektaklach miesięcznie, będzie zaś tylko jeden — poinformował o tym widzów naczelny redaktor telewizji łódzkiej w uroczyście odczytanym przemówieniu inauguracyjnym).

Na pierwszej premierze pokazano słabą adaptację bardzo dobrej powieści — „Ojca Goriot" Balzaka. Spektakl reżyserował Jerzy Antczak, obsada aktorska była bardzo liczna — z tłumu postaci, tłumaczących niekiedy swoje istnienie bardziej powieścią niż dramatem telewizyjnym, zapamiętałem na dłużej Ignacego Machowskiego w przemyślanej i świetnie zagranej roli Vautrina, Stanisława Łapińskiego w tytułowej roli ojca Goriot (w postaci tej było najmniej teatru, najwięcej zaś życia) oraz Jadwigę Barańską w małej, ale ważnej i przekonywającej roli baronowej de Nucingen. Michał Pawlicki nie całkiem dobrze czuł się w skórze Rastignaca, bardziej męczyła go cała postać niż jej wewnętrzne konflikty — jest to jednak tak dobry aktor, że można było tego nie zauważyć.

A Balzak? W imponującej mnogości dekoracji — na plan pierwszy wychodził przede wszystkim melodramatyzm opowieści o karierze Rastignaca i tragedii ojca Goriot; to, co melodramatyczne, podkreślano w reżyserii konsekwentnie i skutecznie — w wyniku: streszczenie Balzaka na małym ekranie byłoby chyba tylko zabawnym uproszczeniem, gdyby nie aktorzy. W adaptacji opowieść Balzaka spłaszczyła się, aktorzy jednak z powrotem nadali jej plastyczność; nawet w najmniejszych, epizodycznych rólkach (Bogdana Majda, Ludwik Benoit, Janusz Kłosiński) znajdowali środki na uprawdopodobnienie rozwoju (nierównego) melodramatycznej akcji.

Ze smutkiem i niesmakiem wspominam sobotni, wieczorny program rozrywkowy „I ty mu wierzysz...", który miał być primaaprilisowy, był natomiast nieporozumieniem już w założeniu. Pomieszano mianowicie teksty i postacie z wielu sztuk (Fredro, Szekspir, Moniuszko), obsadzono świetnych aktorów niejako „na odwrót", wbrew ich warunkom i predyspozycjom, całość zaś związano konferansjerką. Pochlebiam sobie, że sparodiowane czy też rozkawałkowane sztuki na ogół znam – mimo to nie śmieszyło mnie widoczne usiłowanie wszystkich postaci z ekranu, by mnie rozśmieszyć; było wręcz przykro i niemiło patrzeć na tak wybitnych aktorów, jak Kwiatkowska, Dymsza, Dziewoński, Rudzki i inni... Męczyli i siebie, i widzów, bo ani to satyra (przeciwko czemu?), ani abstrakcja, ani „humorek"... Zdumiewające, że tacy fachowcy, jak Agnieszka Osiecka i Kazimierz Rudzki (autorzy pomysłu i tekstu) oraz Andrzej Szczepkowski (reżyser) nie zorientowali się od razu, że to jest i musi być kompletny „niewypał". Strach mnie bierze, gdy pomyślę, jak odbierali program widzowie (a są przecież tacy), którzy nie znają „Otella" i „Halki" na wyrywki... Ani ja, ani liczni moi goście, przyciągnięci przed ekran błyszczącymi nazwiskami, nie zdołaliśmy obejrzeć programu do końca.

Ignacy Machowski (z prawej) i Stanisław Łapiński w adaptacji „Ojca Goriot" Balzaka

Niejeden dobry dowcip primaaprilisowy udał się natomiast Lucjanowi Kydryńskiemu w łódzkiej „Muzyce lekkiej, łatwej i przyjemnej". Między innymi, w błyskawicznym konkursie pojawiła się zagadkowa śpiewaczka w czarnej masce, która z werwą wykonała jedną z trudnych, brechtowskich ballad... Kto? Nie zgadłem; przyznaję, że Irena Dziedzic ma i takie talenty.

ARGUS

Rachel Roberts i Albert Finney w scenie z filmu „Z soboty na niedzielę"

Z SOBOTY NA NIEDZIELĘ

ANDRZEJ BRAUN

Z kinematografią brytyjską coś się zaczyna dziać od pewnego czasu. W tej produkcji — doskonale konwencjonalnej w zakresie swoich trzech głównych gatunków (umownej komedii eksploatującej „humor angielski", melodramacie obyczajowym z życia wyższych sfer i kryminalnej zabawie) — zaczęły się procesy podważające cały jej dotychczasowy charakter. Od paru lat pojawiają się tam filmy, które kwestionują ów podział na gatunki i są poza tym pozbawione niemal wszystkich cech ogólnych, określających dotychczasowy styl angielskiej kinematografii. Mamy w tych filmach inne społeczeństwo, inną strukturę myślową — co wynika z innego stosunku do tegoż społeczeństwa, pokazywanego dotychczas w sposób zabawny, nie ukrywający jego śmiesznostek, ale — mimo wszystko — określanego zawsze w podtekście myślowym jako „najlepsze z możliwych".

Najistotniejszą i niejako konstytutywną cechą kinematografii angielskiej — niezależnie od gatunku, konwencji artystycznej i tematyki — był jej konformizm. Istniał schemat myślenia Anglika o Anglii oraz jej instytucjach społecznych, którego nikt nie naruszał. Manifestował się on w bezkrytycznym uznaniu pewnych zasad moralnych, reprezentowanych przez owe instytucje, w pewnym modelu wychowawczym, w pewnym purytanizmie myślowym.

Mimo braku przesądów rasistowskich, dziewczyna w filmie angielskim nigdy nie wyjdzie za mąż za Murzyna, lokaj może okazać się najszlachetniejszy, ale nie zostanie lordem etc...

Traktowanie wszystkich niekonwencjonalnych rzeczy jako „fiction", czegoś, co jest tylko na marginesie życia, najbardziej podkreśla tradycyjna i powszechna forma angielskiej beletrystyki i filmu: owa rama opowieści czy relacji „przy kominku".

Otóż od pewnego czasu te „towarzyskie" zasady dobrego tonu są naruszane. Dzieje się tak od chwili wkroczenia do filmu angielskiego „młodych, gniewnych". Widać to w głośnym „Miejscu na górze" Claytona, „Music-hallu" oraz „Smaku miodu" Richardsona, według znanej u nas ze sceny sztuki Shelagh Delaney, czy wyświetlanym obecnie, bardzo interesującym filmie „Z soboty na niedzielę" Karela Reisza. Filmy te nie pasują do żadnego z tradycyjnych gatunków, ukształtowanych w kinematografii angielskiej. To, co wyróżnia je z całej standardowej produkcji, funkcjonującej jak gdyby w tym samym sztywnym kołnierzyku na szyi — to przede wszystkim zasadniczo odmienny stosunek twórców do świata, który przedstawiają. Jest to stosunek namiętny, pełen niezgody, rozbijający atmosferę konformizmu. I cóż to za świat, który nam pokazują? Ależ to ta sama Stara Anglia...

W filmach tych, i to właśnie od strony stylu biorąc, brak charakterystycznych cech kinematografii brytyjskiej. Można by pomyśleć, że kręcili je cudzoziemcy, można by znaleźć analogię do niektórych filmów francuskiej „nowej fali", czy, szczególnie, do amerykańskich — typu „Marty'-ego", „Kawalerskiego wieczoru" czy „W środku nocy". Ale, i w tym właśnie tkwi paradoks, są to właśnie najprawdziwsze filmy o Anglii współczesnej, codziennej, zwykłej Anglii. Nigdzie dotychczas nie widzieliśmy tak prawdziwego jej obrazu, już choćby od strony fotografii, scenerii i tła — przemysłowo-miejskiego i podmiejskiego pejzażu, owych kanałów, zadymionych dzielnic, czystych, choć monotonnych fabrycznych osiedli, mieszkań, lunaparków, zatłoczonych „pubów". Jest to wyjście poza ogrodzenia rodowych pałaców, poza szyby Rolls-Royce'ów i gabinety Scotland Yardów. Jest to wyjście poza krąg ludzi i poza ich dotychczasowe role — dobrych mieszczan, wiernych służących itp.

Wiele można by mówić o powierzchownym, jak również ograniczonym charakterze owego „buntu" młodych i gniewnych, o jego bezkierunkowości i naiwnościach. Tym niemniej do sztuki, a szczególnie do kinematografii angielskiej, wniósł on cenne i świeże elementy — właśnie przez zerwanie z „bon tonem" i konwencją umowności. Jakiekolwiek byłyby granice nonkonformizmu młodych twórców, dali oni swej kinematografii autentyczne oczy i, aczkolwiek chaotycznie, zburzyli konwencje.

„Z soboty na niedzielę" — to film nakręcony według powieści Allana Sillitoe, byłego robotnika przemysłowego, przy czym zawiera on pewne rysy autobiograficzne. Bohater (znakomita kreacja dwudziestopięcioletniego aktora Alberta Finneya) nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek „uświadomieniem". W pewnym momencie sam sobie zadaje leniwe pytanie: „Jaki ja właściwie jestem?" Jest po prostu autentyczny, nie przyjmuje żadnej konwencjonalnej czy zaszufladkowanej postawy wobec świata. Film ukazuje prawdziwy, bogaty w szczegóły, choć nie w wydarzenia, obraz egzystencji środowiska robotniczego współczesnej Anglii; względnie dobrą i ustabilizowaną sytuację młodego robotnika w zakładzie przemysłowym, z pewną ze strony bohatera świadomością określo-

nych perspektyw i szczerą, spontaniczną niechęcią, a może raczej obojętnością wobec nich; dysproporcję sił witalnych i dość pustą sferę emocjonalnego życia, nudę i oklepaną monotonię nielicznych możliwości, jakie istnieją w tym bytowaniu, między tygodniem przy tokarce i pseudo-radosnym, choć w gruncie rzeczy sztampowym wolnym czasem w sobotę wieczór i w niedzielę. Wszystko to pcha bohatera do nieskonkretyzowanych prób „zabawienia się", wyładowania, wymyślania figlów, oraz instynktownych ciągot mających na celu skomplikowanie sobie jakoś tych nijakich i letnich chwil.

Jest to świetna, nie przerysowana w żadnym kierunku, postać sympatycznego młodego byczka, uwodzącego mężatki, podrwiwającego z kolegów - frajerów, gotowego przyjąć wszelkie „lanie", jakie się należy, otwartego na wszystkie sprawy — tylko że tych spraw wchodzi w grę tak niewiele. Pływa, ślizga się na pograniczu dobra i zła, nie ma jednakże szans na nic „większego" i dlatego jego instynkt moralny czy jakiekolwiek „zasady" nie mają możliwości rozwinąć się. Jedyną autentyczną cechą jest w nim przekora, samoobrona, aby nie wpaść — tak jak jego starsi koledzy — w kołowrót mechanicznego życia między fabryką i telewizorem.

Oto żywy, prawdziwy człowiek i prawdziwa, nie przeczerniona i nie upiększona jego egzystencja. Nie ma powodu do dramatycznego buntu, ale i nie ma przyczyn do zgody na tę rzeczywistość — a, co najsmutniejsze, nie ma warunków na taki rozwój świadomości, który pomógłby mu to wszystko — siebie i swój los — jednoznacznie ocenić. Nie ma też powodu do żadnej lojalności wobec Starej Anglii; bohater nie czuje się związany żadną „towarzyską umową" z konformistycznym kłamstwem. Tkwi nazbyt w środku tego życia, żeby je określać. O czymś innym może tylko instynktownie marzyć. Ale dzięki temu ma możność być autentyczny i szczery. I w tym największa dla sztuki korzyść.

Wnioski wyciągną widzowie. Łatwiej je wyciągać z obrazu odbitego w prawdziwym zwierciadle, niż w najbardziej zaczarowanym. Bardzo często twierdzimy, iż cały urok filmów angielskich tkwi właśnie w ich konwencji, w stylu. Za to je lubimy. Jeżeli traktować film tylko jako rozrywkę — owszem, styl uszlachetnia rozrywkę. Myślę jednak, że sztuka filmowa to nie tylko rozrywka i dlatego cenię sobie wyżej odwagę zrywania z konwencją, jako szlachetny trud wzbogacenia wiedzy o sobie samym.

ANDRZEJ BRAUN

Janusz Skwara

Film kryminalny i coś więcej

Damiano Damiani, autor „Szminki do ust", był przez długie lata jednym z wyróżniających się włoskich dokumentalistów. W jego pierwszym filmie fabularnym daremnie doszukiwalibyśmy się wykorzystania doświadczen tego okresu. Damiani – zgodnie z obowiązującą na ogół regułą debiutu w filmie zachodnim – otrzymał do realizacji tuzinkowy scenariusz filmu kryminalnego. Pierwszy utwór ma być bowiem popisem nie tyle wyobraźni artysty, jego zdolności obserwacji, ile sprawdzianem opanowania warsztatu realizatorskiego. Ambitny młody twórca nie poprzestaje jednak na zręcznym opowiedzeniu błahej historyjki, ale stara się ją wykorzystać jako pretekst do przeprowadzenia pewnej analizy psychologicznej, moralnej i obyczajowej. W ten sposób debiutowała większość znanych obecnie reżyserów, jak choćby Louis Malle („Windą na szafot").

O temperamencie Damianiego jako dokumentalisty świadczy w „Szmince do ust" właściwie tylko pewien charakterystyczny sposób opowiadania. Na początku dowiadujemy się o popełnionej zbrodni. Widz zostaje postawiony w sytuacji prowadzącego śledztwo: kolejno obserwuje podejrzanych, którzy stykali się z ofiarą, mieszkali na tej samej klatce schodowej. Ta lista coraz bardziej się zmniejsza; w końcu pozostaje już tylko młody, przystojny chłopak, przygodny kochanek zamordowanej. Film nabiera cech tradycyjnego utworu kryminalnego, który chętnie, ale w sposób mechaniczny, korzysta z wzorów powieści dziewiętnastowiecznej.

Jeżeli jest coś ciekawego w intrydze „Szminki do ust", to pewien dwuznaczny klimat moralny, zbliżony do wzorów „czarnej serii". Bohater jest człowiekiem obdarzonym osobistym wdziękiem, łatwo zdobywającym względy otoczenia. Trudno go posądzić o dokonanie przestępstwa. Ale kiedy nie ma już wątpliwości, że to on jest sprawcą zbrodni, twórcy zaczynają go nagle malować w coraz czarniejszych barwach. Odkrywają jego przeszłość, sięgając do najbardziej wytartych i jednoznacznych potępień – rodem z brukowej powieści. Młody człowiek okazuje się zwyrodnialcem, który swego czasu uwiódł kaleką dziewczynę. Trudno o bardziej odpychający i płaski argument.

Na szczęście „Szminka do ust" ma jeszcze drugiego bohatera, ściślej – bohaterkę. Jest nią trzynastoletnia dziewczyna, po sztubacku zakochana w mordercy. Postać bohaterki została, być może, zapożyczona z powieści Nabokowa „Lolita", modnej w okresie powstawania „Szminki do ust". Rysunek dziewczyny wypadł jednak w filmie bardzo subtelnie i powściągliwie, bez wulgarnej erotyki i taniej sensacji. Młoda aktorka, Laura Vivaldi, akcentuje przede wszystkim dziewczęcą naiwność bohaterki. Jej zachowanie (kiedy przybiera pozę dorosłej kobiety lub gdy niezręcznie stara się ukryć przestępcę przed uwagą policji) jest przy tym dość dwuznaczne. Właściwie trudno powiedzieć, na ile jej uczucia do młodego przestępcy są prawdziwe, a na ile wypływają z chęci zaimponowania koleżankom. I w tych momentach dopiero rzecz cała nabiera cech interesującego studium psychologicznego.

Czy to wystarcza, aby uratować film? Wprawdzie Damiani stara się wyjść poza tradycyjne schematy filmu kryminalnego, ale jego debiut miał być przede wszystkim sprawdzianem biegłości warsztatowej. Z tego zadania reżyser wywiązał się zadowalająco. Film zdobył nagrodę za reżyserię na festiwalu w San Sebastian i – co było na pewno ważniejsze dla autora – znalazł uznanie producentów. Następny utwór Damianiego „Il sicario" (Najemnik) jest już pełniejszym studium obyczajowo-psychologicznym, bliższym zainteresowaniom młodego reżysera.

Scena przesłuchania młodej dziewczyny (Laura Vivaldi) przez policję

Leszek Goliński

KINEMATOGRAFIA znaczy także inwestycje

Legendy bywają złośliwe. Bywają złośliwe baśnie i opinie, których życie trwalsze jest od Matuzalema. Jedną z takich złośliwych legend są ogromne ponoć wydatki na produkcję filmową. Rzadko natomiast mówi się o dochodach ze sprzedaży polskich filmów, a jeszcze rzadziej — o sumach przeznaczonych w budżecie na rozbudowę kinematografii.

Lata powojenne — to okres poważnych inwestycji filmowych. Polityka inwestycyjna jest tu konsekwentna i zdecydowana: celem jej jest ostateczna — do roku 1965 — rozbudowa bazy technicznej filmu polskiego, tak aby pod koniec obecnego planu pięcioletniego osiągnąć r e a l n ą zdolność produkcyjną 30—35 filmów fabularnych rocznie. R e a l n ą, nie teoretyczną. Teoretycznie bowiem nasza baza techniczna wystarczyłaby dla produkcji znacznie większej ilości filmów, lecz te — tworzą jednak ludzie, nie same kamery. Cóż z tego, że polskie „fabryki snów" podejmą się produkcji czterdziestu i więcej filmów rocznie, skoro zabraknie scenariuszy, reżyserów i aktorów?

Początki polskiej produkcji filmowej są powszechnie znane: stara hala sportowa w Łodzi przeszła już do historii. Lata 1945—1950 przynoszą już zespół dwuhalowy. W roku 1961 łódzka wytwórnia wzbogaciła się o czwartą, nowoczesną halę, posiadającą nareszcie odpowiednie zaplecze techniczne; koszt tej najpoważniejszej inwestycji filmowej zamyka się w granicach 90 milionów złotych. Zamiast 13—14 filmów rocznie, produkowanych obecnie w Łodzi, ilość ich wzrośnie do dwudziestu.

Po bankructwie koncepcji tzw. „białołęckiej" — stworzenia miasteczka filmowego pod Warszawą — przystąpiono do rozbudowy stołecznego ośrodka produkcji filmów fabularnych w oparciu o istniejącą Wytwórnię Filmów Dokumentalnych. Powstały dwie nowe hale zdjęciowe, ostatnią inwestycją w br. będzie sala synchronizacyjna. Ogólny koszt wyniesie 43,5 miliona złotych. I znowu zdolność produkcyjna podwyższy się z 6—8 filmów rocznie, do dziesięciu.

Kosztem 25 milionów złotych rozbudowana będzie Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi: wielka hala zdjęciowa (400 m. kw.) oraz urządzenie zaplecza umożliwi kręcenie tu do 125 filmów oświatowych rocznie.

Trzecia nasza Wytwórnia Filmów Fabularnych — we Wrocławiu — przechodzi także gruntowną rozbudowę i modernizację. Ojcowie miasta zgodzili się wreszcie, acz z ciężkim sercem, na odstąpienie części parku szczytnickiego na budowę nowoczesnej hali zdjęciowej. Najistotniejszą jednak inwestycją jest tu laboratorium obróbki taśmy filmowej, którego brak bardzo hamował tempo realizacji filmów. Rozbudowa wytwórni wrocławskiej zakończona ma być do roku 1965, kosztem 40 milionów złotych; zdolność produkcyjna Wrocławia wzrośnie wówczas do 12—14 filmów rocznie.

Mało kto wie o tym, że w Warszawie produkuje się taśmę magnetyczną i że produkcja ta pokrywa już 50 procent zapotrzebowania krajowego. Niestety — odbywa się to w skali półtechnicznej. Ale jeszcze w tym roku powinna się rozpocząć produkcja taśmy na skalę fabryczną — głównie dzięki zakupieniu i uruchomieniu pierwszej nowoczesnej maszyny odlewniczej. Pozwoli to całkowicie pokryć zapotrzebowanie krajowe, w tym również zapotrzebowanie naszej telewizji. Koszt — 5,5 miliona.

CO ZBUDUJEMY W NAJBLIŻSZYCH LATACH

Tyle, jeżeli chodzi o obiekty, znajdujące się na wykończeniu lub w budowie. Gotowe są już plany i szczegółowa dokumentacja wielu innych inwestycji, których budowa ruszy w roku bieżącym.

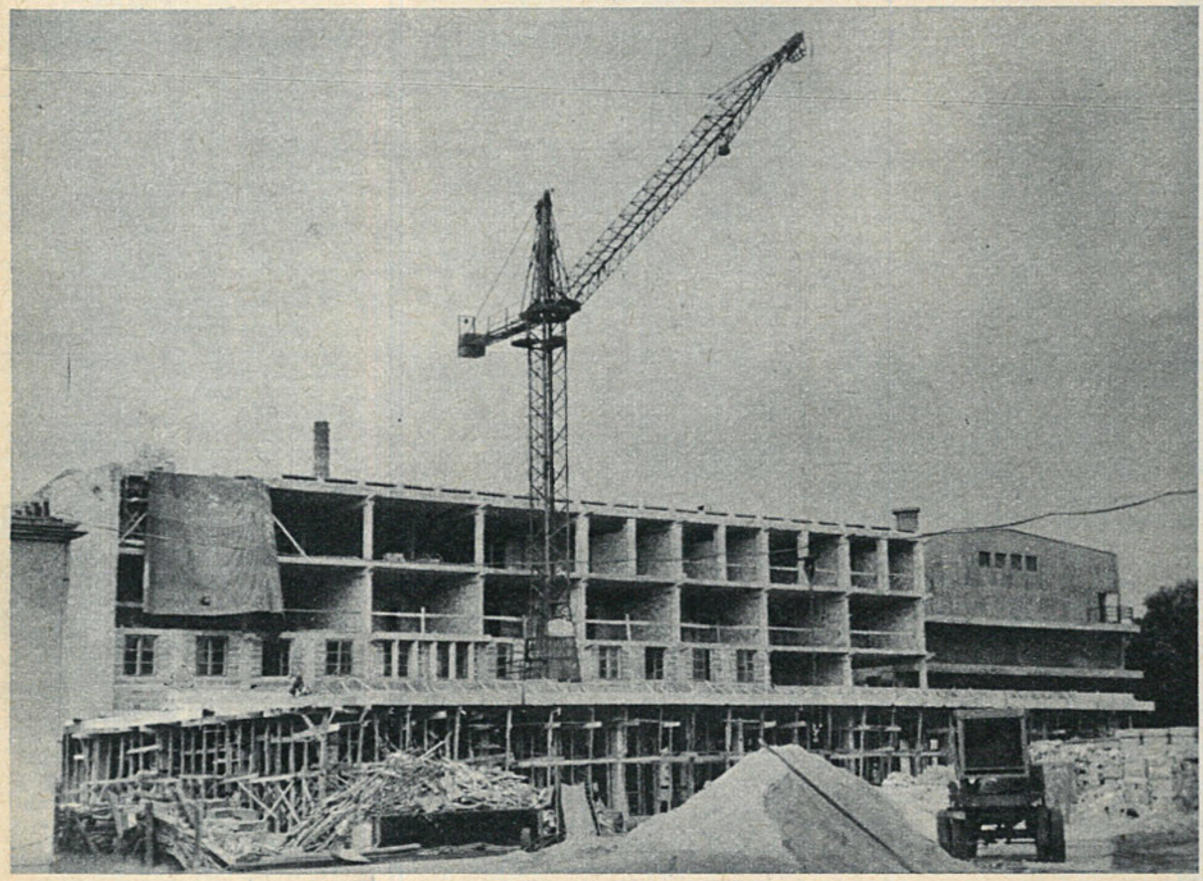
Na przykład, kosztem 26 milionów złotych, nowy obiekt przy ulicy Chełmskiej w Warszawie otrzyma Ośrodek Usług Filmowych i Reklamy Kinowej. CWF i jej ekspozytura warszawska doczeka się nowego magazynu za 10 milionów złotych. Nowy gmach otrzymają Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych, a Wytwórnia Sprzętu Filmowego na Służewcu w Warszawie, która coraz bardziej przestawia się na eksport — nową halę produkcyjną za 6 milionów zł. Dla wszystkich łódzkich przedsiębiorstw filmowych wybudowana będzie autobaza za 11 milionów zł, a także magazyn dla Centrali Techniczno-Handlowej za 6 milionów. W wytwórni warszawskiej zbudowane zostaną dwie hale zdjęciowe dla filmów telewizyjnych. I tak w roku 1965 przestaną istnieć „trudności obiektywne", które przesłaniały już tyle grzechów i usprawiedliwiały tyle nieporozumień.

W jaskrawej sprzeczności z tymi, bardzo poważnymi i zakrojonymi na szeroką skalę, planami inwestycyjnymi w dziedzinie produkcji filmowej — znajduje się plan rozbudowy kin. Jest swoistym paradoksem, że „polski Hollywood" — Łódź, położone jest na kinowej pustyni: województwo łódzkie, nie wyłączając miasta Łodzi, posiada najniższy w kraju wskaźnik ilości krzeseł kinowych na tysiąc mieszkańców. (Warszawa znajduje się dopiero na dziewiątym miejscu i osiąga zaledwie średnią krajową).

W roku ubiegłym przeznaczono na rozbudowę sieci kinowej w Polsce 101 milionów zł, ale sumę tę wykorzystano tylko w 95 procentach. Ogółem — oddano do użytku zaledwie 10 nowych kin — w Nowych Tychach, Łodzi, dwa w Kaliszu, w Biskupcu, Barczewie, Lublinie, Puławach, Warszawie i w Zielonej Górze: ilość miejsc zwiększyła się o 5 200. Brak w tym wyliczeniu województwa wrocławskiego, szczecińskiego czy koszalińskiego — ale znajdują się one w sytuacji uprzywilejowanej w porównaniu z innymi rejonami kraju, nie ma więc powodu do alarmów. Brak także w tym wyliczeniu województw: rzeszowskiego i białostockiego — a to już jest powodem do utyskiwań. Lecz kina w województwie rzeszowskim są bardzo zdewastowane, główne sumy przeznacza się zatem na remonty, aby ratować to, co jeszcze uratować można. Konieczności budowy odpowiedniej sieci kin w województwie białostockim udowadniać nie trzeba.

Tu leży sedno zagadnienia.

Zanim się nim zajmiemy, przeanalizujmy jeszcze plany i stan robót prowadzonych wokół budowy 21 kin, które w tym lub przyszłym roku zostaną oddane do użytku. Kina te powstaną w Gdańsku-Oruni (bardzo potrzebne, dzielnica robotnicza, peryferyjna), Katowicach, Częstochowie, Słupsku, Krakowie, Krynicy, Suchej, Piotrkowie, Sieradzu, Opolu, Poznaniu, Jarosławiu,



Wytwórnia łódzka w rozbudowie

Myśliborzu, Błoniu, Mławie, Sokołowie, Kielcach, Radomiu, Wyśmierzycach i (dwa) w Warszawie. Niech nas zbytnio nie raduje ani ilość, ani fakt, że wszystkie te kina (prawie) będą panoramiczne. Panoramiczne — to znaczy rentowne, gdyż można spokojnie podwyższyć cenę biletów przy niemal tych samych kosztach własnych. Liczba 21 kin jest jednak dość symboliczna, gdyż w bardzo niewielkim stopniu zaspokaja istotne potrzeby, zwłaszcza tych terenów, do których nie dociera jeszcze telewizja.

GEOGRAFIE KULTURALNE POKRYWAJĄ SIĘ ZE SOBĄ

Autor tych słów miał ostatnio niewątpliwą przyjemność odwiedzić małe powiatowe miasteczko nieopodal polskiego bieguna — Suwałk, Grajewo. Istnieje tam jedyne kino „Przyjaźń", które — obok biblioteki — spełnia kompleksową rolę „kultury" wszechstronnie pojętej. Według zmieniających się co dwa dni tytułów filmów, liczą tam mieszkańcy nawet... czas. Gdy bawiłem w lutym, powiedziano mi o pewnym wydarzeniu, które działo się w okresie kwietnia. Dopiero dodatkowe informacje wyjaśniły, że nie chodziło tu o miesiąc, lecz o film Lesiewicza. Tak oto filmowa fikcja wkracza bezpośrednio w realne życie ludzi.

Jak się więc dzieje, że inwestycje kinowe planuje się w województwach „utelewizyjnionych" i stosunkowo dobrze wyposażonych we wszelkie instytucje kulturalne, a brak ich tam, gdzie są najbardziej potrzebne? Jak to się dzieje, że wszystkie niemal geografie kulturalne, także kinowa i telewizyjna, pokrywają się ze sobą? Że mapy kulturalne z różnych dziedzin są do siebie bliźniaczo podobne?

Przed kilku laty można było mieć o to pretensje do władz centralnych, obecnie — do terenu. Nie jest wcale tajemnicą, że np. władze lubelskie długo broniły się przed przejęciem zarządu nad siecią kin, choć kina są — a przynajmniej powinny być — rentowne. Decentralizacja wydaje różne owoce — te są jednak najbardziej gorzkie: terenowe rady narodowe nie zawsze doceniają znaczenie placówek kulturalnych: dla nich stokroć ważniejsze są wskaźniki ekonomiczne i efekty produkcji rolnej! Zgoda, ale nie samym chlebem człowiek żyje. I ewolucja techniczna i postęp cywilizacji oddalają się coraz bardziej od poziomu kulturalnego niektórych rejonów Polski. Reaktor atomowy pod Warszawą leży w samym sercu najszczerszej pustyni kulturalnej. To ma swoją wymowę: rozbicie atomu i — kilkanaście kilometrów do najbliższego kina; światło Pałacu Kultury i Nauki i wątły blask naftowej lampki...

Polska posiada obecnie mniej więcej tyle kin, co dziewięciomilionowa Belgia, nieco więcej od ośmiomilionowej Szwecji, nieco mniej od czternastomilionowej Czechosłowacji, nieco więcej od dziesięciomilionowych Węgier. Polska ma tyle kin, co sześćdziesięciomilionowa Brazylia i co czterysta bez mała milionowe Indie. Ilość kin w Polsce nie jest wystarczająca, choć cyfrę tę kamufluje fakt, iż do „kin" zaliczono wiele maleńkich salek wiejskich i związkowych.

LESZEK GOLIŃSKI

Studentka I roku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi, zadebiutowała na ekranie udaną rolą Elżbiety w filmie „Dwaj panowie N" reż. Tadeusza Chmielewskiego. Nasz fotoreporter zrobił aktorce kilka zdjęć na ulicach Łodzi oraz w jej mieszkaniu.

JOANNA JĘDRYKA

Fot. Roman Sumik

FRANCESCO MASELLI:

— Interesują mnie nie tyle konflikty społeczne, co ich moralne konsekwencje...

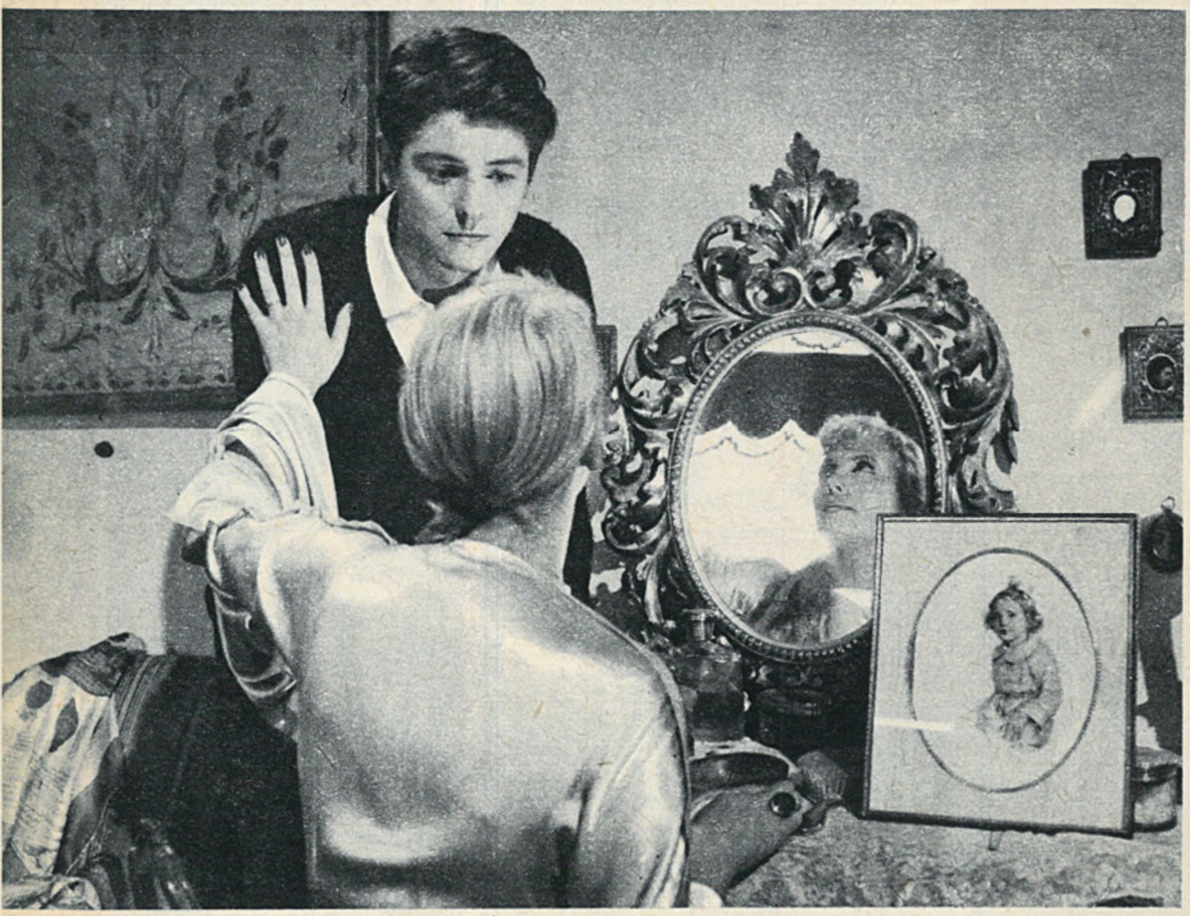
– Mam trzydzieści lat – mówi młody reżyser włoski Francesco Maselli („Opuszczeni", „Bohaterka dnia"). – W kinematografii pracuję od roku 1947. Swój pierwszy krótkometrażowy film nakręciłem jako czternastoletni chłopiec. Potem zostałem przyjęty do szkoły filmowej, mimo że nie osiągnąłem wymaganej granicy wieku. W roku 1948 zobaczyłem film Viscontiego „Ziemia drży"; stał się on dla mnie objawieniem. Przekonałem się, że można osiągnąć doskonałość artystyczną bez popadania w czysty formalizm. W czasie, kiedy neorealiści prześcigali się jedynie w licytowaniu brzydoty, Visconti dowiódł, że piękno formy filmowej może i powinno służyć problematyce ideowo zaangażowanej. Ten reżyser stał się moim mistrzem. Odpowiadały mi nie tylko jego poglądy artystyczne, ale również lewicowe przekonania. Jestem członkiem Komunistycznej Partii Włoch od roku 1944.

W latach pięćdziesiątych pracowałem przez długi czas z Antonionim. Byłem jego asystentem przy realizacji filmów „Kronika jednej miłości" (1950), „Dama bez kamelii" (1953) oraz współautorem scenariuszy. Nauczyłem się u niego bardzo dużo. Jednocześnie nie przestałem kręcić samodzielnie krótkometrażówek – zrobiłem ich w sumie 58. Zawsze udawało mi się zrealizować interesujące mnie tematy.

Inaczej było z filmami fabularnymi. Niektóre tematy, które chciałem podjąć (na przykład film o strajku górników na Sycylii, były dla mnie, jako komunisty, nieosiągalne. „To dobry temat – mówili producenci – ale nie dla takiego jak ty". Po ukończeniu „Opuszczonych" (granych w Polsce przed kilku laty – przyp. red.), mego pierwszego filmu fabularnego, miałem kłopoty z cenzurą.

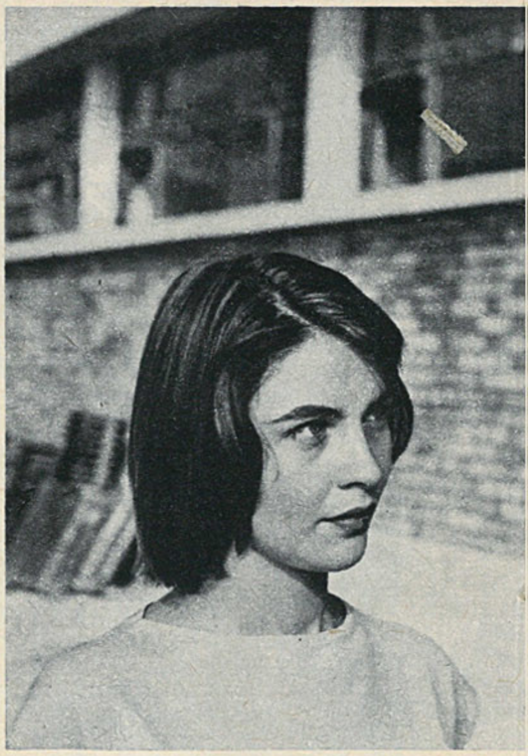
W „Opuszczonych" opowiadam historię młodzieńca z zamożnego domu, który uświadamia sobie w czasie wojny, że nie może pozostać z dala od rozgrywających się zdarzeń, być tylko biernym obserwatorem; nie jest jednak zdolny do zerwania ze swym środowiskiem. W ostatnim moim filmie – „I delfini" (Następcy) – podejmuję podobny temat, ale osadzony już we współczesności, w roku 1960. Bohaterem filmu jest syn przemysłowca, poszukujący własnego miejsca w życiu. Sytuacja się zmieniła – dziś nie stoimy przed tak jednoznacznym wyborem, jak w czasie wojny: ruch oporu, albo faszyzm. Proces edukacji burżuazji włoskiej idzie innymi drogami, jest bardziej skomplikowany. Następuje rewizja wartości uważanych za nienaruszalne (rodzina, majątek), ulegają rozkładowi podstawy zbiorowej moralności.

Fakt, że poświęciłem dwa filmy tej samej problematyce, świadczy wymownie, w jakim stopniu mnie ona pasjonuje. Mógłbym powiedzieć, że jako twórcę interesują mnie nie tyle konflikty społeczne, ile ich konsekwencje moralne. Mój następny film (pracuję nad nim wraz z pisarzem Patronim Griffim) będzie się obracać w kręgu podobnej tematyki. Umiera młody trzydziestoletni intelektualista. W kilku kolejnych retrospekcjach pokażę wydarzenia z jego życia. Przedstawię go możliwie najpełniej, jako człowieka, który – zdawałoby się – osiągnął życiowy sukces, jednak nie posiada żadnych określonych ideałów. Wydaje mu się, że kocha życie – ale w chwili opamiętania dochodzi do wniosku, że jest wewnętrznie pusty. Gorączkowa egzystencja, pozorne sukcesy są jedynie formą ucieczki od przepełniającej go pustki.



Jean Pierre Mocky i Isa Miranda w filmie „Opuszczeni"

Pocztówk



Zorżeta Czakrowa i Lubomir Kisieliczki w „Kronice uczuć", filmie reżysera Lubomira Szarlandjewa

W BUŁGARII POWSTAŁ

Najważniejszym wydarzeniem w życiu bułgarskiej kinematografii było ostatnio powstanie filmowych zespołów twórczych – na wzór Polski, Związku Radzieckiego i Czechosłowacji. O powołaniu takich zespołów mówiło się już przed kilku laty. Wówczas jednak sytuacja nie dojrzała jeszcze do

Od stałego korespondenta

realizacji tego projektu: Bułgaria produkowała zaledwie kilka pozycji rocznie. Dziś, gdy produkcja uległa zwiększeniu i wynosi 10–12 filmów, utworzenie zespołów okazało się realne i celowe.

Obecnie działają już 4 zespoły realizatorskie (oznaczone kolejnymi numerami 1, 2, 3, 4). Skupiają one reżyserów według określonych profilów twórczych,

Śladami MEIN «KAMPF»

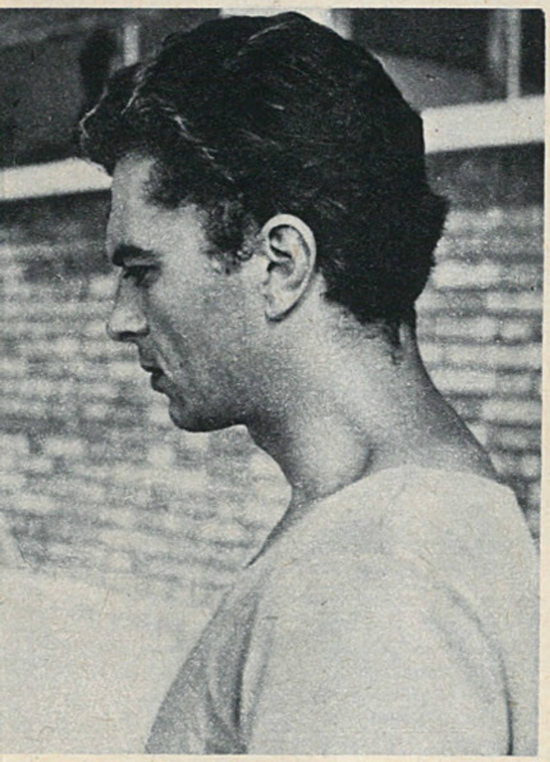
Paul Rotha, wybitny angielski historyk filmu i dokumentalista, zrealizował dla zachodnioniemieckiej wytwórni film „The Life of Adolf Hitler" (Życie Adolfa Hitlera), oparty na autentycznych materiałach zdjęciowych.

„*Uważam* — pisze recenzent miesięcznika „Films and Filming" — *że jest to najlepszy film w bogatym dorobku Paula Rothy. Materiał skomponowany został po mistrzowsku, montaż — celny jak skalpel chirurga. Twórca zrezygnował z jakichkolwiek względów komercjalnych i kompromisów.*"

TWÓRCA „MY Z KRONSZTADTU" realizuje nowy film

Jefim Dżigan, twórca klasycznego dzieła z lat trzydziestych „My z Kronsztadtu", przystępuje do realizacji filmu pod prowizorycznym tytułem „Kochać i nie kochać", opartym na powieści Grigorija Bieriozki. Będzie to – według słów autora – „dramat filozoficzny o młodych ludziach pracujących w syberyjskiej tajdze".

Jednocześnie Dżigan kończy pisanie książki, poświęconej problemom reżyserii filmowej.



Y ZESPOŁY TWÓRCZE

oglądów, upodobań. Do zespołów przystąpili także
cenarzyści ze zlikwidowanej redakcji scenariuszowej
rzy Wytwórni Filmów Fabularnych, a także pro-
ektanci kostiumów, dekoratorzy itp. Jedynie baza
echniczna pozostała w rękach wytwórni, która bę-
zie przydzielać sprzęt w zależności od potrzeb
espołów.

Z powstaniem zespołów bułgarska kinematografia
iąże duże nadzieje na przyszłość. Twórcy filmowi
aną się bardziej samodzielni; zwiększy się ich
peratywność i odpowiedzialność przy podejmowaniu
ecyzji, akceptowaniu scenariuszy, określaniu styli-
ycznych rozwiązań przyszłego filmu. Wpłynie to
apewne również dodatnio na skrócenie terminów
alizacji, a tym samym pozwoli zwiększyć ilość
rodukowanych filmów, co w tej chwili wydaje się
rawą najważniejszą.

DOŃCZO CHITROW

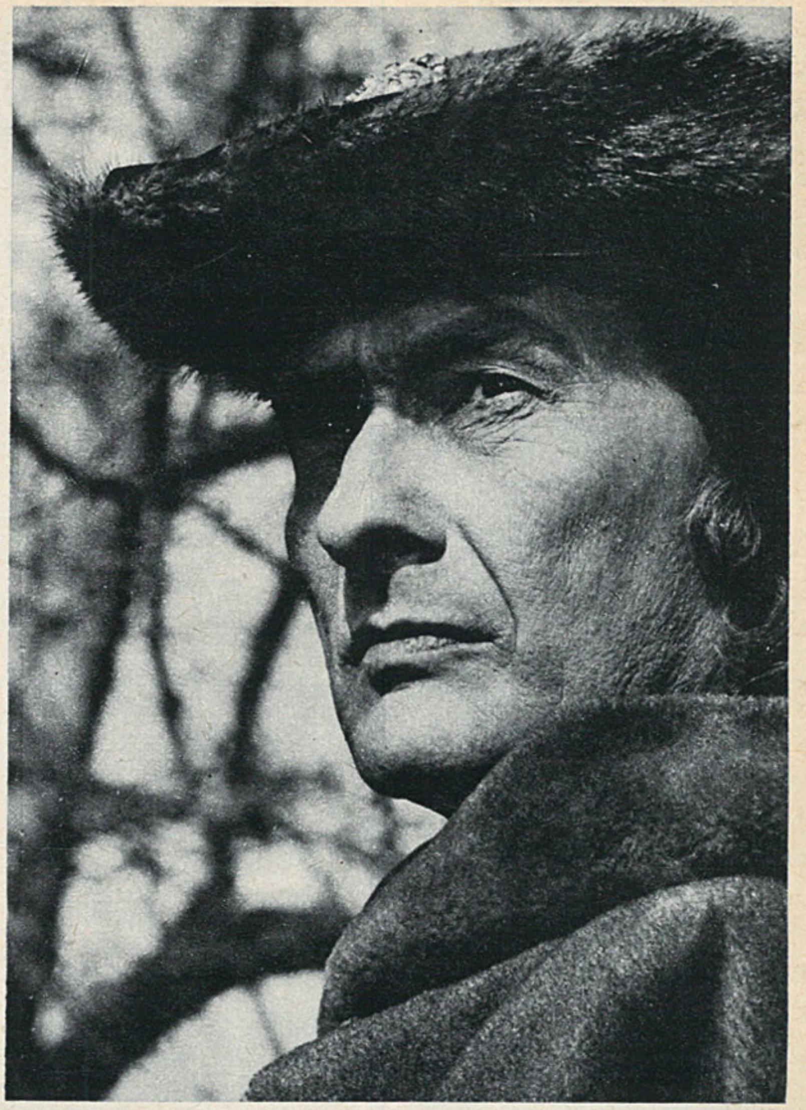
DELBERT MANN

— twórca „Marty'ego", „Wieczoru kawalerskiego", „W środku nocy", przystępuje w maju do realizacji filmu „A Gathering of Eagles" (Zlatują się orły), poświęconego amerykańskim lotnikom. Główną rolę obejmie Rock Hudson.

Dokument o ruchu oporu we Włoszech

Młody dokumentalista włoski Franco Ciusa zrealizował z nie opublikowanych nigdzie materiałów archiwalnych średniometrażowy film poświęcony antyfaszystowskiemu ruchowi oporu we Włoszech podczas drugiej wojny światowej.

Krytyka fińska uznała za najlepszy film zagraniczny, wyświetlany w roku 1961, „Dziurę" reż. Jacquesa Beckera.



JEAN-LOUIS BARRAULT

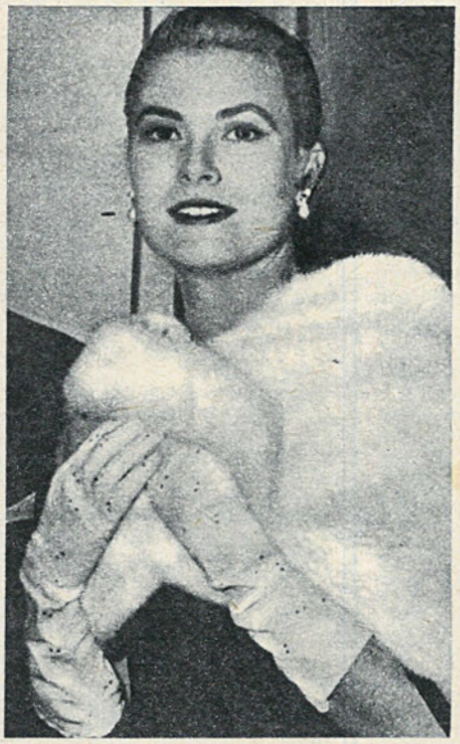
— pamiętny mim Baptysta Deburreau z filmu „Komedianci" Marcela Carné, po dłuższej przerwie, spowodowanej pracą w teatrze, wystąpił w dwóch filmach: „Testamencie doktora Cordelier" reż. Jeana Renoira oraz w „Cudzie wilków" reż. André Hunebelle'a. Barrault zagrał tu rolę króla Ludwika XI (na zdjęciu). Jego partnerami byli: Jean Marais i Rosanna Schiaffino.

FILM O NIEDOROZWINIĘTYCH DZIECIACH

Młody reżyser amerykański, John Cassavetes („Cienie"), pracuje obecnie nad filmem „The Child Is Waiting" (Dziecko czeka), którego akcja toczy się w zakładzie dla niedorozwiniętych dzieci. Bohaterem jest lekarz-psychiatra, próbujący znaleźć skuteczne sposoby leczenia małych pacjentów. Rolę tę gra Burt Lancaster. Jego partnerką jest Judy Garland, występująca w roli nauczycielki, która przywiązuje się do jednego z młodych kuracjuszy. Gdy próby wyleczenia chłopca nie dają rezultatu, nauczycielka adoptuje go i rezygnuje z pracy w zakładzie.

Film został oparty na sztuce telewizyjnej Abby Manna, który napisał ją po zwiedzeniu ośrodków leczniczych i zapoznaniu się z materiałami poświęconymi leczeniu niedorozwiniętych dzieci. Zdjęcia kręcone są w szpitalu dziecięcym położonym nie opodal Hollywoodu; biorą w nich udział wychowankowie zakładu.

Judy Garland gra w filmie „Dziecko czeka" rolę nauczycielki muzyki



GRACE KELLY wraca na ekran

Księżna Monaco, Grace Kelly — wbrew poprzednim zapowiedziom, że nigdy nie powróci do pracy w filmie — zdecydowała się objąć główną rolę w filmie Hitchcocka „Marnie", opartym na powieści pisarza angielskiego Winstona Grahama. Hitchcock ma zamiar przystąpić do realizacji tego filmu w połowie bieżącego roku.

Christian Marquand debiutuje jako reżyser

Znany francuski aktor filmowy Christian Marquand („Zmysły") postanowił spróbować swych sił jako reżyser. Realizuje on film „Wielka droga", według powieści Jeana Giono. Marquand obejmie również główną rolę — obok niego wystąpi Maurice Ronet.

—Dziś ludzie są skryci...

mówi

Henryk Boukołowski

Henryk Boukołowski, znany jest naszym widzom z głównych ról w filmach „Nikt nie woła", „Rzeczywistość" i „Komedianty", z wielu spektakli telewizyjnych, a warszawskiej publiczności — również ze sceny Teatru „Ateneum".

Ten młody, dwudziestopięcioletni aktor skończył przed czterema laty Państwową Wyższą Szkołą Teatralną w Warszawie. Prezentuje specyficzny typ aktorstwa, bardzo intymnego, powściągliwego i odpowiedzialnego za każde wyrażone przeżycie. Proponowany przez niego bohater jest zaprzeczeniem modnej sylwetki gniewnego czy raczej złego i rozdrażnionego młodego człowieka; jest skrępowany, jakby zawstydzony, usiłuje ukryć swoje przeżycia i uczucia. To delikatny i wrażliwy chłopiec, który styka się z poważnymi sprawami świata, stara się je zrozumieć — pełen niemal naiwnej pogody i radości życia. Najdoskonalszym wcieleniem Boukołowskiego był Bożek z „Nikt nie woła".

— Do tej roli czuję największy sentyment — mówi aktor. — Powierzenie mi jej było dla mnie wielkim wydarzeniem. Stanowiło możliwość sprawdzenia samego siebie w nowym rodzaju sztuki. Był to bowiem mój debiut filmowy, mimo że po raz pierwszy zetknąłem się z kamerą tuż po skończeniu studiów, kiedy z dyplomem PWST w kieszeni statystowałem z kilkoma kolegami-absolwentami w „Orle". Do „Nikt nie woła" zostałem zaangażowany dzięki roli Puka w „Śnie nocy letniej". Okazało się, że spełniam wymogi stawiane odtwórcy roli Bożka.

Pracę nad „Nikt nie woła" wspominam do dziś z wielką przyjemnością. Było to przecież szukanie czegoś nowego — świeżego spojrzenia na człowieka, na miłość, na samotność; wszystko było właściwie eksperymentem. Potrafiliśmy godzinami dyskutować nad każdą sceną. Dawało to naprawdę wiele radości. Muszę też powiedzieć, że od Kutza bardzo dużo się nauczyłem. Reżyser ten ma ogromne wyczucie psychiki drugiego człowieka, potrafi też wzbudzić zaufanie do własnych propozycji. Rola Bożka jest w dużej mierze dziełem samego Kutza — mój wkład ograniczał się do marginesowych propozycji i dodatków. To zresztą charakterystyczna cecha budowania wszystkich ról filmowych. Film daje na pewno większą satysfakcję reżyserowi i operatorowi, niż aktorowi.

Stanisław Łapiński i Henryk Boukołowski w „Komediantach" reż. Marii Kaniewskiej

Tworząc dotychczasowe postacie — pamiętałem, że ucieleśniam człowieka, który jest związany ze swoją epoką i musi odznaczać się cechami posiadającymi pokrycie w rzeczywistości. Pragnę, aby ludzie odnajdowali we mnie samych siebie i dlatego staram się ich pokazać — oczywiście poprzez pewną metaforę — takimi, jakimi są naprawdę. A dziś ludzie są skryci, oszczędni w okazywaniu swoich przeżyć, niemal oschli.

Niestety, popularność tworzonych przez aktorów postaci jest związana, poza sprawdzalnością socjologiczną, z wieloma przypadkowymi czynnikami, również z modą. Są okresy uwielbienia pewnego typu człowieka, potem nagle ten typ staje się przedmiotem ataków. Najbardziej pokrzywdzony jest wtedy aktor, który musi przyjąć odpowiedzialność za postać, będącą przecież wytworem zbiorowego wysiłku reżysera, scenarzysty, operatora i aktora. Aktor porusza się tylko w ramach konstrukcji stworzonej przez scenarzystę i reżysera. Przypomnę tu sprawę Cybulskiego, który, po okresie popularności, stał się obiektem rozmaitych zarzutów, wręcz napaści.

Julek Szulc z „Rzeczywistości" reż. Antoniego Bohdziewicza

Ponownie wracamy więc do sprawy niewspółmiernie małego udziału aktora w tworzeniu postaci filmowej. Dzisiaj jednak reżyserzy stosują coraz częściej przejście od jakiegoś nastroju czy przeżycia — do innego — nie poprzez montaż, lecz dając aktorowi możność zagrania tego w jednym dłuższym ujęciu. Są to jednak środki połowiczne i — na przykład w moim wypadku — nigdy nie zastąpią satysfakcji, jaką daje teatr. W teatrze jest się sam na sam z widownią, którą trzeba pokonać i przekonać. Wtedy przeżywa się jakąś przygodę.

Teatr jest jedynym uczciwym sprawdzianem aktora. Ma się w nim największy udział w tworzeniu postaci. Natomiast w filmie doskonały reżyser filmowy typu Wajdy czy Kutza potrafi stworzyć aktorowi kreację, wykorzystując jego warunki zewnętrzne. Nie wyklucza to, oczywiście, przyjemności, jaką — mimo wszystko — daje praca nad filmem.

— Jak ocenia pan swoją ostatnią rolę filmową — w „Komediantach"?

— Udział w tym filmie dał mi jedyną w swoim rodzaju możliwość autoironii, żartu z samego siebie w okolicznościach, które były aluzjami do moich własnych spraw.

Rozmawiał:

JACEK FUKSIEWICZ

Lucyna — Zofia Marcinkowska i Bożek — Henryk Boukołowski w filmie „Nikt nie woła" reż. Kazimierza Kutza

Parę uwag w tonacji moll

z okazji nie udanej wizyty w atelier

To muzyczne skojarzenie nasuwa się reporterowi nie bez przyczyny. Przyjechaliśmy bowiem do ekipy filmu „Zacne grzechy“ w momencie nie najodpowiedniejszym: zepsuła się kamera. Na kilka dni przerwano zdjęcia, a specjalna komisja szukała przyczyn usterek. W każdej pracy zdarzyć się mogą podobne awarie, nie wszędzie jednak powodują tak przykre perturbacje, jak na planie filmowym.

Produkcja filmowa w tym samym stopniu podlega prawom ekonomicznym, jak każda inna: niewykonany plan dnia zdjęciowego powoduje, oczywiście, zwiększenie kosztów. Ale nie tylko. Proszę sobie wyobrazić taką sytuację: przygotowano zdjęcia do masowej sceny, ale z powodu błędów technicznych wszystko staje się nieaktualne. To przecież nie tylko stracony dzień dla całej ekipy, ale zniszczenie misternej łamigłówki polegającej na wykorzystaniu wolnego czasu aktorów przyjeżdżających specjalnie z Warszawy, Krakowa i Łodzi.

Popsuta kamera — to tylko przypadek, choć przykry. Niestety, istnieje także wiele sytuacji powtarzających się z niepokojącą regularnością. Oto one:

Podczas jednej z wizyt na planie innego realizowanego obecnie filmu widziałam już nie zmartwienie, lecz rozpacz operatora, któremu laboratorium przysyłało za każdym razem inaczej wywołany materiał. Wielki wysiłek wieloosobowej ekipy mógł być w każdej chwili zniweczony, albo „t y l k o“ zubożony w sposób kompromitujący fachowców o uznanych umiejętnościach.

Inna sprawa — to kłopoty z taśmą. Od pewnego czasu odczuwa się na naszym rynku brak importowanej taśmy filmowej, zarówno kolorowej, jak czarno-białej. Filmowcy przyzwyczajeni byli do „Agfy“ — zastąpienie jej polskim „Fotopanem“ uważają za dopust Boży. Nie opanowaliśmy jeszcze skomplikowanej technologii produkcji taśmy filmowej — często więc i wyniki są opłakane. Po wywołaniu okazuje się, że całe partie filmu mają nieoczekiwanie zbyt wielkie kontrasty — obraz niknie w głębokiej czerni, bądź rozpływa się w zbyt wielkich rozjaśnieniach.

To tylko jeden z wielu kłopotów — zdawałoby się — czysto technicznych, a przecież bardzo istotnych dla efektu artystycznego.

I wreszcie sprawa, która w polskim filmie ma już swą historię: aktorzy. Problem ten był już aktualny w okresie, gdy realizowaliśmy 3 filmy rocznie, a cóż dopiero teraz, gdy robi się ich ponad 20, ze stałą tendencją do zwiększania produkcji.

Dziennikarze stykający się z kierownikami produkcji filmów znają całe kolekcje anegdot, jak to nierozcharakteryzowany aktor jechał prosto z planu do teatru w Warszawie, jak psuł się samochód, godziny mijały, a kilometrów nie ubywało. Czasem zakończenie takiej historii bywa optymistyczne: aktor zdążył wpaść do garderoby teatralnej tuż przed trzecim dzwonkiem, bywało jednak i tak, że widzowie opuszczali teatr zawiedzeni, a kierownictwo filmu płaciło teatrowi niemałe odszkodowania. Dlatego nieraz słyszy się, że realizacja filmu z dużą obsadą, to u nas przedsięwzięcie coraz bardziej ryzykowne.

Nie trzeba zbyt wielkiej wyobraźni, by odgadnąć, co myśli reżyser, któremu kierownik produkcji szepce na planie do ucha: *„Musimy kończyć, bo aktor X gra dziś wieczorem w teatrze odległym o trzysta kilometrów“.*

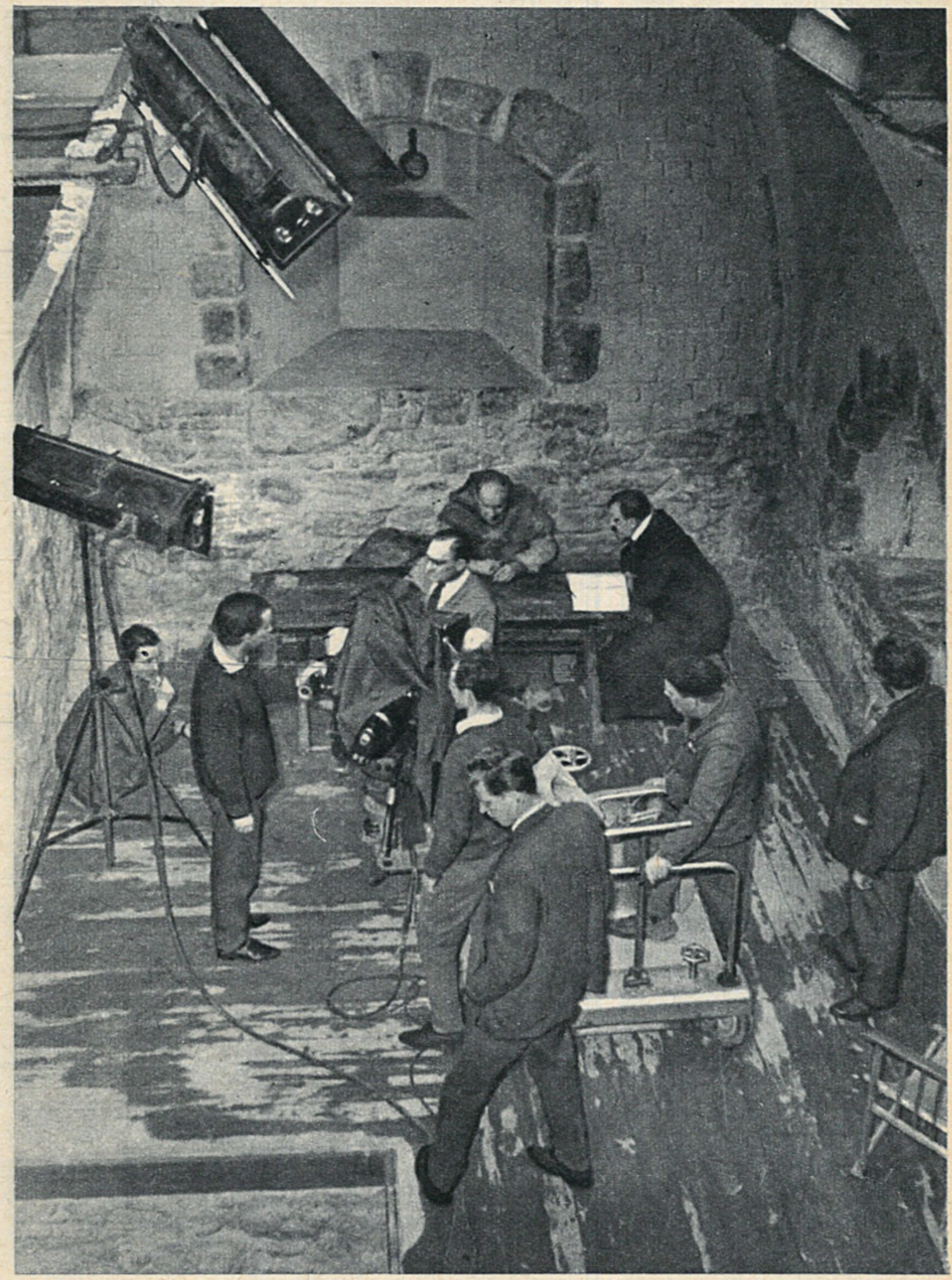
Są to wszystko sprawy nienowe, ale, niestety, nierozerwalnie związane z naszą produkcją filmową. Żadna z tych trudności nie ominęła też realizatorów filmu „Zacne grzechy“.

A więc — reporter źle trafił. W tym dniu nie było zdjęć.

Dla poprawienia humorów Czytelnikom — dodam jednak, że „Zacne grzechy“ mają być bardzo pogodną komedią z barwnej siedemnastowiecznej epoki. Główną postacią jest kwestarz zakonu Karmelitów, ojciec Makary, a treścią filmu — jego niecodzienne perypetie. Film pokaże całą galerię krwistych postaci z tych czasów. „Zacne grzechy“ realizowane są na taśmie czarno-białej, w szerokim formacie. Reżyseruje Mieczysław Waśkowski, zdjęcia — Jerzego Wójcika, scenografia — Lidii Minticz i Jerzego Skarżyńskiego. W głównych rolach wystąpią: Henryk Bąk, Alicja Sędzińska, Wiesław Gołas, Irena Kwiatkowska, Franciszek Pieczka i Witold Pyrkosz.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

Zdjęcia: ROMAN SUMIK



Parę dni później — zdjęcia wznowiono. Z lewej, obok kamery — Jerzy Wójcik, w głębi aktorzy: Henryk Bąk i Włodzimierz Skoczylas

mówią:

Zamieszczamy fragmenty wypowiedzi ośmiu wybitnych realizatorów francuskich i radzieckich, którzy pod przewodnictwem Georgesa Sadoula dyskutowali niedawno w obecności pięciu tysięcy słuchaczy w sali Mutualité w Paryżu na temat roli i miejsca człowieka we współczesnym filmie.

„Ta dyskusja nie jest właściwie dyskusją — pisze J. M. Aucuy w czasopiśmie „La Nouvelle Critique". — Problem jest zbyt ogólny... Czy można sobie wyobrazić kogoś, kto by oświadczył, że w jego filmach człowiek nie ma nic do powiedzenia? Mikrofony zatkałyby sobie uszy... Chodzi raczej o wstęp do dalszych dyskusji, o nawiązanie kontaktu, który należy stale rozszerzać o serię „deklaracji praw człowieka" w kinematografii.

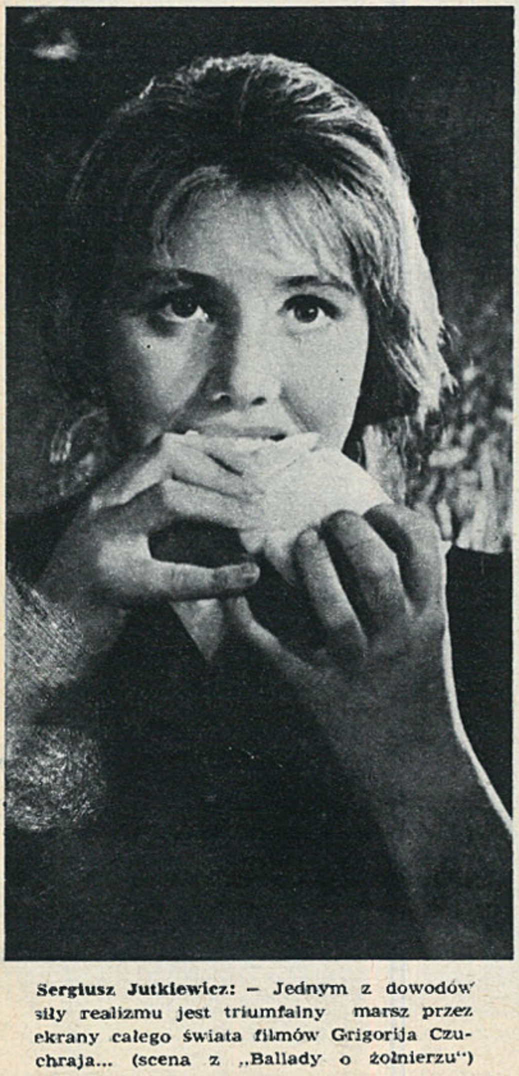
CLAUDE CHABROL ● RENÉ CLAIR ● GRIGORIJ CZUCHRAJ ● LOUIS DAQUIN ● ARMAND GATTI ● SIERGIEJ JUTKIEWICZ ● JEAN-PAUL LE CHANOIS ● JEAN ROUCH

8 „DEKLARACJI PRAW CZŁOWIEKA" w filmie

GEORGES SADOUL: — Nie wiem, czy będziemy dyskutować dzisiaj nad funkcją filmu, jako języka, i nie wiem sam, czy film jest językiem, czy nie, ale w każdym razie film jest wspaniałym środkiem porozumienia między narodami i w tym sensie słusznie nazywa się go językiem uniwersalnym. Ale język uniwersalny może być rzeczą najlepszą i najgorszą. Dlatego myślę, że dzisiejsza dyskusja jest bardzo ważna i oczekuję z ufnością i ciekawością odpowiedzi na pytanie, które, jako przewodniczący, zadaję obecnym tu realizatorom: — Co chcecie w waszych filmach zrobić z człowiekiem?

LOUIS DAQUIN: — Na pytanie, *„co zrobimy z człowiekiem?"*, powinniśmy odpowiedzieć innym pytaniem: co m o ż e m y zrobić z człowiekiem — my, ludzie filmu, poddani twardym naciskom i nieuchronnym sprzecznościom sztuki, która jest jednocześnie przemysłem?

Film może stać się sztuką pełną, ponieważ jedynie on jest w stanie wyrazić *„całość przejawów życia"*. Nie chcę twierdzić — byłoby to błędne — że film jest z natury realistyczny, tak jak nie jest marzycielski, magiczny, liryczny i symboliczny — sądzę jednak, że realizm stanowi naturalną drogę sztuki filmowej. Nie jest rzeczą przypadku, że lista najlepszych filmów wszystkich czasów, zestawiona w roku 1958 przez historyków filmu, obejmuje wyłącznie dzieła realistyczne od „Pancernika Potiomkina" do „Obywatela Kane".



Sergiusz Jutkiewicz: — Jednym z dowodów siły realizmu jest triumfalny marsz przez ekrany całego świata filmów Grigorija Czuchraja... (scena z „Ballady o żołnierzu")

Za jedną z cech specyficznych naszej pracy uważam to, że tworzy ona sztukę masową. Wiem z doświadczenia, że wrażliwość szerokiej publiczności kinowej podlega rozlicznym wpływom, że musimy mieć odwagę, by iść przeciw prądowi, ścierać się z widzem. Chcąc nas pognębić, autor artykułu redakcyjnego w „Cinéma 61" próbuje nam przeciwstawić poglądy Truffauta, który pisał: *„Film jutra wydaje mi się jeszcze bardziej osobisty, niż powieść, tak indywidualny i autobiograficzny jak wyznanie lub prywatny dziennik. Film jutra nie będzie realizowany przez funkcjonariuszy kamery, ale przez artystów, dla których kręcenie filmu stanowi przygodę niezwykłą i fascynującą. Film jutra będzie aktem miłości"*.

Ja także wierzę, że film coraz bardziej uwalniać się będzie od potwornych formuł taśmowej produkcji, by kierować się ostatecznie ku twórczości autentycznie indywidualnej, przy której autor nie będzie czerpał natchnienia z kanonów wypracowanych kiedyś w Hollywoodzie. Film — *„aktem miłości"*? Na pewno! Akt miłości może być również krzykiem zbiorowego buntu.

SERGIUSZ JUTKIEWICZ: — Dano nam do rąk niezmiernie potężną broń. Jest nią sztuka filmowa, która każdego dnia zwraca się do setek milionów ludzi. Ale wielu realizatorów — i to ludzi wielkiego talentu — pozostaje pod wpływem przesądu, że ten masowy wpływ nowej sztuki jest jej podstawowym brakiem. Czytałem przed kilkoma dniami w „Arts" zarzuty skierowane przeciw René Clairowi, który miał odwagę oświadczyć, że film jest przeznaczony dla milionów widzów, a nie dla wyrafinowanej elity.

Nie można badać estetyki sztuki, zwłaszcza estetyki filmu, bez uwzględnienia nierozłączonych więzów, jakie istnieją między tym, o czym mówi sztuka, a tymi, do których się zwraca. Artysta nie chce być ani prokuratorem, ani adwokatem. Ale zajmując pozycję świadka, czyż nie nadaje on swoim świadectwem charakteru dwuznacznego, który nie przystoi sztuce wielkiej i uczciwej? Dwuznaczność nie pomaga bynajmniej w interpretacji prawdziwych sprzeczności natury ludzkiej.

Jesteśmy przekonani, że nasza sztuka powinna bronić prostych zasad moralności i sprawiedliwości, powinna wyrażać wiarę w wartości humanistyczne. Lękowi, rozpaczy, niewierze i sceptycyzmowi przeciwstawiamy nadzieję i wiarę w najlepsze wartości natury ludzkiej.

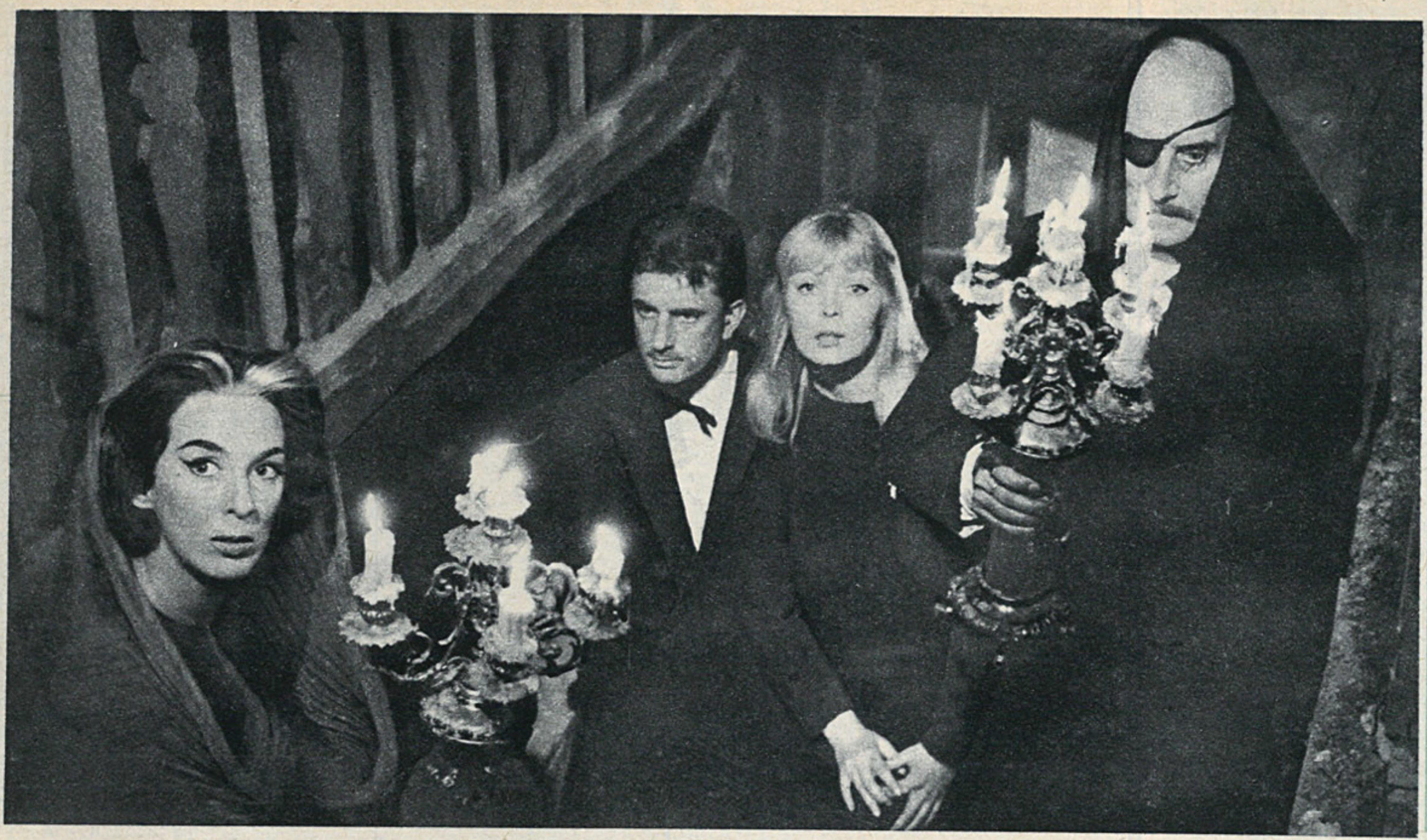
Usiłując dać prawdziwy obraz współczesnego bohatera, my, artyści radzieccy, czynimy często fałszywe kroki, potykamy się i nie zawsze znajdujemy na naszej palecie kolory, które są w stanie odmalować całą różnorodność i złożoność otaczającej nas rzeczywistości. Ale znamy przyczyny. Wielki reżyser Aleksander Dowżenko wyraził to bardzo dobrze: *„Artyście jest o wiele trudniej powiedzieć „tak" teraźniejszości i przyszłości, niż powiedzieć „nie" temu, co odchodzi w przeszłość"*. Estetyka afirmacji, estetyka realizmu socjalistycznego, która zaczęła się formować w epoce, kiedy idee socjalizmu zatriumfowały na jednej trzeciej naszej planety — ta estetyka nie przestaje wzrastać w siłę. Jednym z dowodów tej siły jest triumfalny marsz przez ekrany całego świata filmów Grigorija Czuchraja.

ARMAND GATTI: — Odpowiem w dwóch etapach na pytanie mego przyjaciela Sadoula. Po pierwsze — nie wiem, co to jest film. Ale za to zdaje mi się, że wiem, czym jest człowiek. Jeżeli dziesiątki tysięcy istot ludzkich umierają z głodu, czuję się odpowiedzialny za ich śmierć. Jeżeli gdziekolwiek na świecie jest popełniana niesprawiedliwość, czuję się odpowiedzialny za tę niesprawiedliwość. I, jeżeli widząc, jak konformizm dławi świat, nie uczyniłbym nic, by walczyć z konformizmem — miałbym bardzo kiepskie mniemanie o sobie samym. Od tego momentu wiem, co to jest film.

Powiem również, że nic sobie nie robię z arcydzieł. Należą do przeszłości — pozwólmy trupom spoczywać w spokoju... Wszystkie środki walki są dobre, bez względu na to, czy to będzie kamera czy karabin, jeżeli wymaga tego godność i przyszłość naszych ludzkich braci.

CLAUDE CHABROL: — Dla realizatora francuskiego, który żyje dziś we Francji, jedynie uczciwe są tematy zaczerpnięte z rzeczywistości. Problem realizatora jest podwójny. Po pierwsze: przekazanie swojej myśli jak największej liczbie odbiorców — to sprawa formy. Druga strona zagadnienia polega na analizowaniu mechanizmu rzeczywistości. W tym celu trzeba bronić się przed fałszywym sentymentem, trzeba odrzucić heroizm, trzeba pokazywać tylko to, co jest; trzeba wykazać, że istota wyobcowanego społeczeństwa tkwi w rozkładzie jego podstawowych wartości, w fałszerstwach tak daleko posuniętych, że natura ginie za prefabrykowaną moralnością. Trzeba pokazać, że wartość istnień ludzkich uległa zniszczeniu i w jaki sposób została zniszczona. I wreszcie trzeba bać się „spokojnego sumienia". To wszystko!

JEAN-PAUL LE CHANOIS: — Wyobraźmy sobie, że jesteśmy w roku 2001 i że



Grigorij Czuchraj: – ...cenię „Słodkie życie" Felliniego i „Źródło" Bergmana, bo filmy te mają swoją filozofię (scena ze „Słodkiego życia")

studiujemy formę wyrazową na dobre już przestarzałą — film z lat 1960/61 i następnych. Na podstawie tych filmów próbujemy wyobrazić sobie świat z lat sześćdziesiątych — i dochodzimy do wniosku, że życie kobiet i mężczyzn było wtedy raczej odrażające. Człowiek zadaje sobie pytanie, jak udało się im z tego wybrnąć. Bo widać, że nie byli za bardzo zadowoleni z siebie i z tego życia. Zresztą — jak zarabiali na to życie? Nie wiadomo. Ich jedyne zajęcie to polowanie, polowanie na kobietę. I o jakie kobiety chodzi? Leniwe, głupie, sztuczne, godne pogardy. Małe zmysłowe istotki na wysokich obcasach. W filmach tych widać także gloryfikację gwałtów i zbrodni, potraktowanych beztrosko, przyjmowanych bez sprzeciwu — widać czasy, w których życie ludzkie nie było w wielkiej cenie. Może bywali wtedy ludzie pracy, ale nie widywało się ich zbyt często.

Wróćmy więc do rzeczywistości. Problem jest następujący: czy nasz film pomaga uwolnić się od takiego życia? To wydaje mi się głównym problemem dyskusji. Nie pozostaje nam nic innego, jak uleczyć ten świat. Zadanie ambitne, ale myślę, że konieczne. Moim zdaniem, autor filmów winien być moralistą, gdyż i to w naszych czasach oznacza postawę antykonformistyczną.

RENÉ CLAIR: — Armand Gatti nie zdziwi się, jeżeli mu powiem, że w sprawie arcydzieł przeszłości niezupełnie jestem jego zdania. Może dlatego, że należę zapewne do „fali", o której Jutkiewicz z taką delikatnością mówi, że nie jest najnowsza. Kiedy mówimy o szacunku dla publiczności, nie znaczy to wcale, że pragniemy wykluczyć poszukiwania artystyczne, dzieła eksperymentalne, krótkometrażówki itp. Przeciwnie. Potrzebujemy ich, to one są drożdżami kinematografii. Mieć szacunek dla publiczności, to wcale nie znaczy być jej niewolnikiem. Fałszywe jest twierdzenie kupców z Hollywoodu, że publiczność ma zawsze rację. Nie, widz nie zawsze ma rację, ale trzeba przyznać, że autorzy, którzy go nie szanują, nie mają jej nigdy. Bez względu na to, jaki będzie przyszły rozwój społeczeństwa — problem pozostanie zawsze taki sam, i to dla każdego artysty z jakiejkolwiek dziedziny sztuki: jak można zachować swobodę wypowiedzi i wolność twórczą, nie lekceważąc mas, które artysta winien zadowolić?

Chciałbym wrócić do sprawy współczesności. Naturalnie, film jest zawsze współczesny, nie może być inny. Nawet jeżeli się robi film historyczny. Przyznam, że to niezbyt wesołe osiągnąć wiek „fali", o której wspominałem przed chwilą. Musimy bowiem przyznać, że to, co zostawiamy za sobą, jest może bardzo interesujące dla archiwów, ale straciło już, niestety, radioaktywność filmu dnia dzisiejszego, który jest prawdziwym filmem. To smutne dla artysty, ale, odrzucając egoistyczny punkt widzenia, możemy powiedzieć, że właśnie tak jest dobrze, bo dzięki temu film będzie zawsze skierowany ku teraźniejszości. Jego przeznaczeniem jest wyrażać teraźniejszość — a miejsce na ekranie jest zawsze wolne dla filmu jutra.

GRIGORIJ CZUCHRAJ: — Jak pokazuję człowieka w moich filmach? Ależ właśnie tak, jak go znam, jakim go lubię lub nienawidzę. Nie mogę ustalać sobie obrazu człowieka *a priori*. Wydaje mi się, że artysta nie może sobie powiedzieć: chcę pokazać człowieka pięknego lub brzydkiego, chcę go pokazać jako istotę dobrą lub złą. Wydaje mi się, że artysta musi być sobą i że styl artysty nie jest krawatem, który dobiera się do ubrania, lub kapeluszem, który się zmienia zależnie od pogody. Artysta wyraża samego siebie, swoją wizję, której nie można zmienić ani narzucić. Jestem marksistą. Jest to moja metoda myślenia. Dla mnie — jako artysty radzieckiego — dwie rzeczy są najważniejsze: po pierwsze — nie wyobrażam sobie marksisty, którego nie pochłaniałaby bez reszty pasja, by widzieć ludzi szczęśliwymi, wolnymi i rozwijającymi się harmonijnie. Po drugie — jesteśmy zwolennikami historycznego optymizmu w sztuce.

Chciałbym jeszcze wspomnieć o pewnych sprawach, które wydają mi się niezmiernie ważne dla kinematografii — chciałbym mówić o miłości. Wydaje mi się, że zupełnie fałszywe jest przeciwstawianie miłości problemom życia społecznego, ponieważ miłość stanowi odbicie najbardziej subtelnych, najdelikatniejszych odcieni życia społeczeństwa. Oczywiście, nie mówię o schematach, które istnieją zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie...

Nie lubię schematów, bo jestem marksistą. Marksizm nie zna fałszywej pruderii. Cenię wysoko „Słodkie życie" Felliniego i „Źródło" Bergmana, bo filmy te mają swoją filozofię. Nie gorszę się niczym, bo film może pokazać wszystko. Widziałem dużo filmów, w których jest świetny warsztat i modna kokieteria. Moda jest bardzo interesującą rzeczą w świecie *haute-couture*, ale jest niebezpieczna w sztuce.

Chciałbym jeszcze wspomnieć o sprawie stosunków między dwoma pokoleniami realizatorów filmowych. Moje pokolenie nazywają często „radziecką nową falą". Uważamy się za spadkobierców wielkiego filmu radzieckiego. Sądzimy, że jesteśmy w posiadaniu wszystkich bogactw stworzonych przez Eisensteina, Pudowkina, Dowżenkę. I nie chcemy nikomu oddać tych bogactw. Ale nie chcemy też żyć tylko z nich, chcemy je powiększyć. Poważna sztuka nie może istnieć bez głębokich korzeni narodowych. Jeżeli jest fala, musi być i morze.

CLAUDE CHABROL: — Mówiłem o odkrywaniu mechanizmu rzeczywistości. Chcę przez to powiedzieć, że odsłaniać dzisiaj mechanizm rzeczywistości, to znaczy uznać człowieka w obecnej Francji za całkowicie wyobcowanego. A jeżeli jest on całkowicie wyobcowany, próbuję wykryć, dlaczego tak się dzieje...

ARMAND GATTI: — Chcę wrócić do tych nieszczęsnych arcydzieł, które stały się przedmiotem dyskusji. Dla mnie człowiek jest mocny, ponieważ jest sobą — ze swoim brzuchem, swoim ramieniem, swoją głową, swymi wnętrznościami — a nie dlatego, że miał ojca i dziadka. To po pierwsze. A po drugie: mamy po uszy kultury, która nie jest przystosowana do naszych obecnych potrzeb. Jeżeli tego, co każdy człowiek zrobił w swoim czasie, nie jesteście w stanie — jako ludzie — dokonać w odmiennym czasie i w innym kontekście, to naprawdę nie ma o czym mówić.

CLAUDE CHABROL: — Wierzę, że Gatti ma rację z jednej strony i myli się z drugiej. Jest dziedzictwo i dziedzictwo. Nie należy odrzucać go *a priori*, jak się to nam chce wmówić.

ARMAND GATTI: — Zgodziłbym się może na następujące uzupełnienie: istnieje dziedzictwo, które jest cenne dla każdego z nas i dla każdego z nas różne.

RENÉ CLAIR: — Chciałbym po prostu zwrócić uwagę Gattiemu, że można doskonale studiować dzieła naszych ojców, bo się ma głowę, serce, ramię i wszystkie inne atrybuty, o jakich wspomniał, ale zauważyłbym, że wszystkie te rzeczy... zostały sfabrykowane właśnie przez naszych ojców.

ARMAND GATTI: — I tak dość nieoczekiwanie dochodzimy do Biblii!

JEAN ROUCH: — Gatti ma niewątpliwie rację, że dawne doświadczenia nie mogą nas zatrzymywać, trzeba przejść ponad nimi i poza nie. Dokąd idziemy — nie wiem. Ale wiem, że istotnie — dzięki postępowi technicznemu — sztuka filmowa uwalnia się od warunków przemysłowych i handlowych, które ją hańbiły; twórczość filmowa jest dziś dostępna niemal dla wszystkich. To znaczy, że staje się filmem, który niedługo naprawdę będzie sztuką. Możliwe, iż ta sztuka, jak mówi Truffaut, będzie sztuką autorską, ale nie będzie ona mogła istnieć inaczej, jak tylko w powiązaniu z publicznością.

Opracowała: W. W.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

W rubryce tej omawiamy światowe premiery najgłośniejszych filmów zagranicznych

Siedem grzechów głównych

Na ekranach paryskich cieszy się olbrzymim powodzeniem film nowelowy „Siedem grzechów głównych". Przed kilku laty widzieliśmy w Polsce rzecz pod tym samym tytułem. Obecny film oparty jest na podobnym pomyśle. Każda z nowel, w innej formie, rozwija motyw jednego z „siedmiu grzechów".

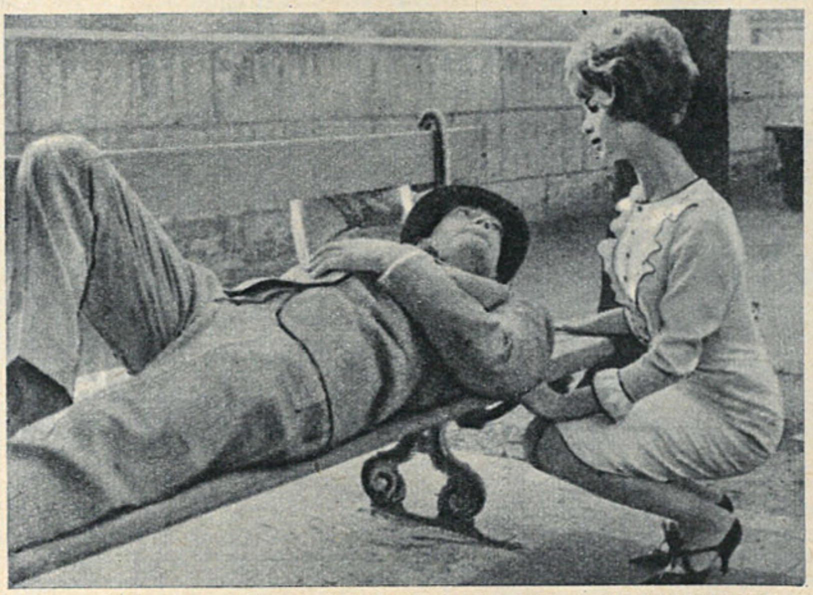
Całość, mimo bardzo atrakcyjnej obsady aktorskiej, jest jednak nie tylko paradą gwiazd. Także wśród scenarzystów znaleźć można znakomite nazwiska: obok znanego krytyka filmowego, Claude Mauriaca — pisarza Rogera Peyrefitte i słynnego dramaturga Eugene Ionesco. Poszczególne nowele zrealizowali czołowi twórcy „nowej fali", m. in. Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Demy, Philippe de Broca.

„Wobec filmu nowelowego — pisze tygodnik „Arts" — *nie stawiamy zazwyczaj zbyt wygórowanych wymagań. Przyzwyczailiśmy się już do szarego uniformizmu stylów. Twórca jednej noweli mógłby z powodzeniem podpisać się pod każdą inną. Niespodzianką w „Siedmiu grzechach głównych" jest więc to, że w filmie tym ścierają się różne temperamenty, przeciwstawiają się sobie odmienne style. To nie jest już zwykłe rzemiosło, lecz prawdziwa twórczość".*

Pierwsza nowela „Skąpstwo" (reż. Claude Chabrol) jest historią wyrachowanej i niezwykle skąpej dziewczyny (Danièle Barraud), która żąda za noc miłosną 50 tysięcy starych franków. Studenci, dla których dziewczyna jest przedmiotem marzeń, urządzają składkę, później drogą losowania typują szczęśliwego wybrańca (Jacques Charrier). Chabrol narzucił nowelce ton farsy. *„Jego styl* — pisze „Arts" — *w miarę naturalny, w miarę rubaszny, znakomicie pasuje do scenariusza Feliciena Marceau".*

Druga nowela „Zawiść" (reż. Edouard Molinaro) opowiada o czarującej subretce (Dany Saval), która zazdrości swej przyjaciółce bogatego kochanka, a gdy zajmuje jej miejsce — marzy z kolei o powrocie do ludzi, wśród których dawniej żyła. *„Oto prawdziwa karuzela ludzkich pragnień i żalów!* — pisze „Le Monde". — *W scenariuszu Claude Mauriaca jest wiele subtelności i gorzkiej melancholii".*

Autorem noweli „Lenistwo" jest Jean-Luc Godard. Opowiada ona o perypetiach znanego aktora Eddie Constantine'a (gra on tu samego siebie), którego chce uwieść młodziutka, ale ambitna aktoreczka. Eddie jest jednak tak leniwy, że odmawia sobie nawet tej łatwej przyjemności. *„Nowelka Godarda jest doskonała* — pisze „Arts". — *Żadnych zbędnych dialogów. Kamera z nonszalancją podpatruje bohaterów, czeka, filmuje. Lenistwo przenika strukturę filmu, narzuca styl opowiadaniu. Leniwymi stają się aktorzy, operator, reżyser — w końcu zaraźliwa atmosfera udziela się widzowi".*



Nicole Mirel i Eddie Constantine w noweli „Lenistwo" Jean-Luc Godarda

Nowela „Lubieżność" jest odmienna od poprzednich. W kawiarni spotykają się dwaj przyjaciele (Laurent Terzieff i Jean-Louis Trintignant). Wspominają dawne dzieje. W pewnej chwili wzrok ich pada na obraz Hieronima Boscha „Ogród rozkoszy", wiszący nad ich głowami. Zaczynają konfrontować bywalców kawiarni z postaciami obrazu. *„Reżyser noweli Jacques Demy* (autor głośnego filmu „Lola") *próbuje* — jak pisze „Arts" — *odnaleźć elementy fantazji w codziennym życiu, zdarzenia realne spowija tajemniczością, wydobywa poezję tam, gdzie ona — zdawałoby się — nie istnieje".*

Nowela „Pycha" (reż. Roger Vadim) i „Obżarstwo" (reż. Philippe de Broca) są mniej ciekawe, mimo udziału takich aktorów, jak Marina Vlady i znakomity Georges Wilson („Tak długa nieobecność").

Największą rewelacją jest natomiast nowela ostatnia — „Gniew" (reż. Sylvain Dhomme). Scenariusz napisał Eugène Ionesco i charakterystyczne cechy jego talentu są tu wyraźnie widoczne. Przez cały czas widz ma do czynienia z absurdalną groteską zabarwioną makabrycznym humorem. Oto treść: W małym miasteczku panuje spokój. Pewnego dnia w czasie obiadu, każdy z mieszkańców znajduje w zupie muchę. Ludność miasteczka ogarnia gniew. Lecą w powietrze talerze, zupa płynie ulicami, zatapiając wszystko po drodze. Gniew rozprzestrzenia się, wywołuje kryzys w stosunkach międzynarodowych, dyplomatyczne konflikty, wojny, w końcu — eksplozje atomowe.

Krytycy jednogłośnie podkreślają oryginalny i niespodziewanie filmowy komizm tej noweli, przypominający najlepsze komedie Mac Sennetta. Wysoko też oceniają wymowę polityczną filmiku, co różni go wyraźnie od poprzednich nowel, w których z reguły dominowała jakaś zręcznie podana anegdota miłosna.

Nikt z krytyków nie próbuje jednak robić z „Siedmiu grzechów głównych" jakiegoś objawienia artystycznego. Sukces filmu leży w innej płaszczyźnie. *„Nie mówimy o nowatorstwie* — pisze „Le Monde". — *Chodzi wyłącznie o rozrywkę. Ale jest to rozrywka na dobrym poziomie. W chwili, gdy komedia przechodzi kryzys w skali światowej, fakt ten nie jest bez znaczenia".*

Natomiast niewątpliwym wydarzeniem jest odkrycie dla filmu talentu Eugène Ionesco.

J. S. — Ch.

Z PRASY zagranicznej

KRYTYK EUROPEJSKI O FILMIE NOWOJORSKIM

Robert Benayoun, notując w miesięczniku „Positif" (nr 43) swe wrażenia filmowe z Nowego Jorku, obala w rozdziale zatytułowanym „Szczyty pretensji" legendę amerykańskiej awangardy, nazywanej często „nowojorską nową falą" lub „nowym filmem amerykańskim".

W grupie tej, która powstała we wrześniu 1960 roku z inicjatywy Jonasa Mekasa (naczelnego redaktora „Film Culture") i reżysera Lewisa Allena, spotykamy dziś — pisze Benayoun — różnych ludzi. Są tam czcigodni „niezależni producenci", czy autorzy, którzy z nowych haseł wyciągnęli sprytnie przede wszystkim wnioski dotyczące oszczędności finansowych; należą do niej Morris Engel („Wesela i dzieci"), Leslie Stevens („Prywatna własność"), Allen Baron („Podmuch milczenia"), Bert Stern („Jazz w Newport"), bracia Sanders („Zbrodnia i kara USA"). Są tam eksnowatorzy — jak Cassavetes, autor słynnych „Cieni", dziś współpracujący z Hollywoodem według wypróbowanych, tradycyjnych recept; są i autentyczni nowatorzy, jak Lionel Rogosin lub Shirley Clarke — niestety, nieliczni i raczej odosobnieni. Są także nowicjusze i neofici, produkujący — zdaniem recenzenta — **„filmy amatorskie z pretensjami intelektualnymi"**, które na festiwalach europejskich odpadłyby w przedbiegach; do tej grupy należą m. in. Burkart, Drasin, Kass — autorzy mdłych reportaży lub melodramatów, często operujący faktami wyciągniętymi z lamusa. Bardziej biegli w rzemiośle, np. J. Hill, zdają się „pożyczać" od artystów nowocześniejszych, jak Lamorisse lub Tati.

Nowatorstwo awangardowe można natomiast znaleźć częściej tam, gdzie go nie szukamy — w amerykańskim filmie animowanym. Robert Beer w filmach „Rekreacja" lub „Koty" zastosował ultraszybki montaż całkowicie różnych kompozycji plastycznych (fotosy, rysunki itp.) — uzyskując w ciągu dziesięciu minut 240 kontrastujących ze sobą sensacji optycznych; Stan Vanderbeeke dał w „Mankind" i „Achoo" interesujące montaże pozbawionych logicznego związku wycinanek; Carmen d'Avino, po szczytowo ekstrawaganckim filmie „Duże O", pokazała ruchome balety tatuowanych kamyków, dające się porównać z kompozycjami Miró; Gene Deitch i Al Kouzel — adaptując książkę J. Pfeifra — opowiedzieli w filmie „Munro" historię czteroletniego dziecka wziętego przez pomyłkę do wojska, czego nikt nie zauważył, ponieważ **„w armii poziom umysłowy nie przekracza poziomu dziecka w wieku czterech lat"**. Warto też wspomnieć o Erneście Pintoffie, który w filmie „Starzec i kwiat" znakomicie wyraził swój zmysł jazzowego rytmu.

TAJEMNICA KAMERY RICHARDA LEACOCKA

W jakimkolwiek kraju świata jesteśmy — pisze G. Sadoul w „Les Lettres Françaises" (nr 918) — rozmowa filmowców, a zwłaszcza dokumentalistów, zbacza na jeden i ten sam temat: czy nowa kamera Leacocka zrewolucjonizuje sztukę filmową, dając każdemu człowiekowi do ręki aparat tańszy od maszyny do pisania.

Richard Leacock i Robert Drew pracują przede wszystkim dla telewizji amerykańskiej i stamtąd czerpią bogate środki, które pozwoliły im na znaczne udoskonalenie kamery reporterskiej. Sadoul przeprowadził z nimi obszerny wywiad na temat ich metod i techniki pracy; dodajmy, że obaj ci filmowcy zaczęli od dokumentu, a Leacock był uczniem wielkiego Flaherty'ego.

Kamera Leacocka z aparaturą dźwiękową ważyła w 1960 roku 15 kg — dziś waży 7 kg. Pracuje zupełnie bezszmerowo, co jest ważne nie tylko ze względu na jednoczesne rejestrowanie dźwięku, ale przede wszystkim — ze względu na osoby filmowane, które — jak uczy doświadczenie — słysząc szmer kamery, tracą naturalność, zaczynają pozować.

Sadoul przewiduje, że za kilka lat filmowcy będą dysponować kamerą wielkości pudełka papierosów, ukrytą w kieszeni, której obiektyw (wmontowany np. do szkieł okularów) pozwoli na potajemne rejestrowanie gestów i głosu naszego rozmówcy.

Czy ma rację Jean Rouch twierdząc, że w tych warunkach nie zgodziłby się filmować, nie chcąc „okradać człowieka z jego osobowości"? Leacock jest na ogół tego samego zdania, dopuszcza jednak wyjątki: np. kręcąc swój film nie „uprzedzał" przemytników, że będzie filmował ich „pracę".

Z. G.

IDZIEMY DO KINA

MATKA I CÓRKA

(La ciociara)

Scenariusz według powieści **Alberto Moravii: Cesare Zavattini**

Reżyseria: **Vittorio De Sica**
Zdjęcia: **Gabor Pogany**
Muzyka: **Armando Trovaioli**

Wykonawcy: Cesira – **Sophia Loren**, Michele – **Jean-Paul Belmondo**, Rosetta – **Eleonora Brown**, Giovanni – **Raf Vallone**, szofer Florindo – **Renato Salvatori**, ojciec Michele – **Carlo Ninchi**, faszysta – **Andrea Checchi**.

Produkcja: Les Films Marceau – Cocinor Société General du Cinematographie i Champion Films (Francja – Włochy) – 1960.

*

Realistyczna opowieść o losach dwóch kobiet – matki i córki – w okresie wyzwalania Włoch przez aliantów. Wybitna kreacja Sophii Loren (nagroda na ostatnim festiwalu w Cannes). Film ten był wyświetlany na tegorocznym warszawskim Festiwalu Festiwali Filmowych.

Dodatek: „Gdzieś w Warszawie". Scenariusz: **J. Kasprzycki i T. Jaworski.** Reżyseria: **T. Jaworski.** Zdjęcia: **W. Florkowski.** Tekst: **J. Kasprzycki.** Czyta: **W. Kmicik.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie – 1961. Dokumentalny film poświęcony znanej warszawskiej ulicy – Chmielnej.

Z ISKRY ROZGORZEJE PŁOMIEŃ

(W naczale wieka)

Scenariusz: **S. Jermoliński**
Reżyseria: **A. Rybakow**
Zdjęcia: **W. Listopadow i J. Schirtladze**
Muzyka: **N. Pejko**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **R. Drobaczyński**
Wykonawcy: Włodzimierz Iljicz Lenin – **J. Kajurow**, Nadieżda Krupska – **E. Sitko**, Elżbieta Wasiljewna – **W. Obuchowa**, Plechanow – **N. Annenkow**, Orłow – **W. Gorełow**.
Produkcja: Mosfilm (ZSRR) – 1961.

*

Film biograficzny. Czas akcji obejmuje okres od zesłania Lenina w syberyjskiej wiosce Szuszenskoje aż do projektu wydawania pierwszej gazety rewolucyjnych marksistów – „Iskry" i urzeczywistnienia tego projektu. Przeciętna realizacja.

Uwaga! Dodatki do tego filmu ustalają poszczególne ekspozytury Centrali Wynajmu Filmów.

WSZĘDZIE ŻYJĄ LUDZIE

(Vsude ziji lide)

Scenariusz: **J. Hanibal, V. Kalabova, J. Marek S. Skalsky**
Reżyseria: **J. Hanibal i S. Skalsky**
Zdjęcia: **J. Strecha**
Muzyka: **E. Illin**
Wykonawcy: dr Mrazek – **Zdenek Stepanek**, Mirek Vodak – **Ivan Palec**, Eva Filipova – **Jana Hlavacova**, Olga Rehakova – **Jana Stepankova**, Liba – **Jana Drbohlavova**, Lojza Posvar – **Jan Triska**.
Produkcja: Wytwórnia Filmowa w Barrandovie (CSRS) – 1960.

*

Film ten recenzowaliśmy w nr 14.

Dodatek: „Czy wiecie, że..." nr 11/61. Reżyseria: **W. Mirczew, T. Kallwejt i J. Riesser.** Zdjęcia: **W. Mirczew, T. Kallwejt i H. Kucharzuk.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi – 1961.

MIESZKANIE NR 8

(Osme vrata)

Scenariusz: **Miodrag Djurdjevic**
Reżyseria: **Nikola Tanhofer**
Zdjęcia: **Misa Stojanovic**
Muzyka: **Dragutin Savin**
Wykonawcy: **M. Zivanovic, N. Rosic, N. Skrinjar, L. Krstic, R. Djuricin, M. Puzic, P. Vujisic, M. Lovric, J. Milicevic, S. Petrovic, M. Srdoć**
Produkcja: Avala Film (Jugosławia) – 1959.

*

Bohaterem filmu jest profesor uniwersytetu, który chce przeżyć okupację hitlerowską nie zmieniając swych dotychczasowych zasad. Przypadek zmusza go jednak do zmiany stanowiska; profesor angażuje się w sprawy ruchu oporu. Interesujący temat, konwencjonalna realizacja.

Dodatek: „Ambulans". Scenariusz: **Tadeusz Łomnicki.** Reżyseria: **Janusz Morgenstern.** Zdjęcia: **Jerzy Lipman.** Muzyka: **Krzysztof Komeda-Trzciński.** Produkcja: Studio Małych Form Filmowych SEMAFOR. Impresyjna, wstrząsająca etiuda o dzieciach żydowskich w czasie okupacji.

Z REPERTUARU DKF

DALEKA DROGA

(Daleka Cesta)

Scenariusz według pomysłu **E. Kolara: M. Drvota, E. Kolar i A. Radok**
Reżyseria: **Alfred Radok**
Zdjęcia: **Josef Strecha**
Muzyka: **Jirzi Sternweld**
Wykonawcy: **Blanka Waleska, Otomar Krejca, Zdenka Baldova, Victor Ocasek, Eduard Kohout, Anna Vankova, Jirzi Plachy, Sasa Rasilov, Frantisek Vnoucek, Rudolf Deyl.**
Produkcja: Ceskoslovensky Statni Film (Czechosłowacja) – 1948.

*

Film ten znany jest na świecie pod nazwą „Getto Terezin". Reżyser ukazuje ludzi, którzy tu żyli, cierpieli i umierali. W Terezinie, w Czechosłowacji, zginęło w czasie okupacji 140 tysięcy Żydów. Film jest utrzymany w stylu ekspresjonistycznym.

Dziewięciu gniewnych ludzi

znakomity	– 6	dobry	– 4	słaby	– 2
b. dobry	– 5	przeciętny	– 3	zły	– 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	S. Grzelecki	A. Jackiewicz	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski	średnia
Naga wyspa	6	6	3	6	5	6	6	6	6	5,5
Dyliżans	4	6		5	5	5	5		5	5,0
Z soboty na niedzielę	5	5	5	4	5	5	5	5	5	4,9
Dumbo	5	4		3	3	4	3	4	4	3,8
Tak długa nieobecność	5	3	3	3	3		4	3	5	3,6
Dwaj panowie „N"	4	4	4	4	3	4	3	3	3	3,6
Z iskry rozgorzeje płomień	4	3						3		3,3
Szminka do ust	3	4	2	3	3	3	4	3	4	3,2
Herszt	4	3		3		3	3	3	3	3,1
Wszędzie żyją ludzie	4	3		3		3		3	2	3,0
Mieszkanie nr 8	3	3				3		3	3	3,0
Płonąca wyspa	2	3				3		3		2,7

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. REDAKCJA: Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny – 685-85. Centrala – 662-51 i 672-51. Sekretarz redakcji – w. 472, dział krajowy – w. 396, dział zagraniczny – w. 472, dział graficzny – w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, T. Biernacki, K. Komorowski, J. Kopeć, R. Sumik, A. Wasylewski, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm (ZSRR), Ceskoslovensky Statni Film, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandowie (Czechosłowacja), Avala Film (Jugosławia), Woodfall (Anglia), „Cinemonde", Explorer Film CFPC, Les Films Marceau, Unifrance Film (Francja), Metro Goldwyn Mayer (USA), Agenzia Fotografica, Europa Cinematografica (Włochy), archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 602-09. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie – 45,50; półrocznie – 91.–; rocznie – 182 zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" – Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130.000. Numer oddano do druku 9.IV.1962 r. Zam. 501. H-24

Nowelowy film pod tym tytułem, realizowany przez reż. Jana Rybkowskiego oraz Jerzego Antczaka, Adama Hanuszkiewicza, Gustawa Holoubka i Andrzeja Łapickiego, powstaje w zespole RYTM. Oto kilka zdjęć przedstawiających zrealizowane już sceny poszczególnych nowel (według scenariusza napisanego przez Stanisława Dygata).

W noweli „Nauczycielka" (reż. Jan Rybkowski) główną rolę gra Alina Janowska (z lewej). W epizodzie występują: Barbara Kwiatkowska-Lass i Zbigniew Cybulski

SPÓŹNIENI

Fot. T. Biernacki

Scena z noweli „Czas przybliża — czas oddala", reżyserowanej przez Gustawa Holoubka, który gra jednocześnie główną rolę. Jedną z jego partnerek jest Maria Wachowiak

Lidia Korsakówna i Adam Hanuszkiewicz (również reżyser) w noweli „Hotel Metropol"

Jeszcze raz Alina Janowska w noweli „Nauczycielka"

PRZECHODNIE